



El relato fotográfico de la migración.

**Entre la consolidación del Estado-nación y la
patrimonialización de la mirada en el sur de Chile.**

Disertación inaugural
para la obtención del grado de doctor de la Facultad de Filosofía
de la Universidad de Colonia.

presentada por

Daniela Senn

Nacida el 29 de abril de 1986 en Santiago de Chile.

Colonia, 2020.

Evaluadores: Prof. Dr. Barbara Potthast
Prof. Dr. Karoline Noack
Prof. Dr. Hinnerk Onken.

Día de la defensa: 09.06.2020.

Agradecimientos

A quienes inspiraron, orientaron y apoyaron esta investigación desde Alemania y Chile: Prof. Dra. Barbara Potthast, Prof. Dra. Karoline Noack, Prof. Dr. Hinnerk Onken. A la destacada fotógrafa Mariana Matthews y a la Dra. Margarita Alvarado por su extraordinaria impronta.

A a.r.t.e.s Graduate School for the Humanities Cologne por permitir la escritura de esta disertación en mi lengua materna. También al programa “a.r.t.e.s International for all” por posibilitar el trabajo de archivo en Chile.

Al Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart por abrir las puertas de su biblioteca. Al personal del Laboratorio de Conservación de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile, al Centro Cultural El Austral de Valdivia, al Museo Histórico Nacional en Santiago, al Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico y a María Inés Gutiérrez de la Casa de la Cultura de Máfil por el acceso a las reproducciones digitales. A mi amiga y colega Daniela Jalabert en Chile por apoyar constantemente esta investigación.

A mis amigos en Alemania, especialmente a Ricardo Vega, Karina Narbona, Markus Thulin y Jazmín Duarte por hacer de la distancia una aventura. A mi familia por su apoyo incondicional, sin quienes no habría comenzado este viaje. Y principalmente a Luciano Benítez, mi compañero de vida y de elucubraciones, por cruzar un extenso charco sin flaquear.

Esta tesis fue financiada a través del programa Capital Humano Avanzado de la ex Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile (CONICYT), actual Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID). Folio: 261509.

RESUMEN

En un período cercano al Bicentenario de la República, Chile concentra sus esfuerzos en una delimitación identitaria que le permita posicionarse dentro de un mundo globalizado. Participan en esta labor tanto el sector estatal como el privado, ámbitos que dentro de un modelo neoliberal profundizado como el chileno no operan necesariamente separados. Para lograr el objetivo de representar al país como un ente unificado tras la ocupación de la Araucanía y la migración europea al sur, la puesta en valor del patrimonio cultural se transforma en una de las misiones primordiales de las políticas públicas en cultura. Esto debido a que la patrimonialización en sí es un acto de establecimiento de valores de orden histórico, cultural y estético de la nación.

Dentro de esta priorización de la puesta en valor del patrimonio cultural, fueron financiados una serie de libros de fotografía que reciben la designación de “fotografía patrimonial”, término que comenzó a ser utilizado en Chile tras la creación del archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional (1978). Los libros de fotografía patrimonial en donde se destaca la obra de los primeros fotógrafos europeos en el territorio del sur de Chile cobran especial importancia, en tanto esas imágenes prestan evidencia al relato del sur de Chile que viajeros y agentes de colonización comenzaban a redactar. Las fotos, asimismo, son hoy en día concebidas como prueba del arribo de la racionalidad moderna al sur de Chile.

Mirando las fotos en el presente y a través de los libros que las compilan, se analizan los mecanismos discursivos y visuales mediante los cuales se crea un relato visual de cariz patrimonial, descubriendo además continuidades en la representación del territorio y la población. Estos mecanismos serían aquellos mediante los cuales se sugieren modos de leer e interpretar las imágenes, ya sea a través de series de fotos con pretensión narrativa o comparativa y la yuxtaposición entre texto e imagen.

Contenido



	Prefacio	7
I.	Capítulo 1: Introducción	10
1.1.	Estado del arte.	13
1.2.	Preguntas de investigación.	25
1.3.	Objetivos.	25
1.4.	Marco teórico:	26
	1.4.1. Representación	26
	1.4.2. Imaginario	27
	1.4.3. Relato	27
	1.4.4 Imagen	29
	1.4.5. Fotografía	29
	1.4.5. Patrimonialización	31
1.5.	Metodología:	32
	1.5.1. Sintaxis.	33
	1.5.2. Yuxtaposición de fuentes.	34
	1.5.3. Análisis de compilaciones fotográficas.	36
	1.5.4. Fuentes y selección.	37
II.	Capítulo 2: “El mundo es la patria del hombre y no sólo el rincón que lo vio nacer” Migración y colonización visual.	42
III.	Capítulo 3: “Das Gesicht einer Landschaft”: El viaje, el asombro y la fascinación.	66

3.1.	El valor sentimental de un retrato y las personas desconocidas.	68
3.2.	Ese “confín del mundo lluvioso y frío”.	80
IV.	Capítulo 4: Nostalgia de los “grandes templos de la civilización”.	112
V.	Capítulo 5: El libro de fotos: documentar y leer imágenes.	142
5.1.	La administración del patrimonio cultural en Chile y el surgimiento de la “Fotografía Patrimonial”	143
5.2.	Serie como pretensión narrativa.	161
5.3.	Serie por similitud o diferencia.	176
VI.	Capítulo 6: Observar o leer el pasado.	190
6.1.	Patrimonio, nostalgia y temporalidad.	191
6.2.	Relato visual como representación	204
VII.	Conclusiones	213
	Anexos.	226
	Cronología	227
	Listado de fotografías de compilaciones	229
	Bibliografía	233



Prefacio

“no existe una producción historiográfica neutra o desprovista de nacionalidad, así como no existen personas desprovistas de color, edad, género y condicionamientos institucionales, profesionales, de clase o personales”.

Cecilia Méndez 2011, 100-101.

El relato visual al cual me enfrento en este estudio existe como consecuencia de la migración europea hacia Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX, la cual fue impulsada y facilitada por el propio Estado-nación chileno de entonces. Las familias que encontraron su hogar en el sur de Chile y cuyos descendientes hasta la actualidad conservan una posición privilegiada gracias a la ayuda prestada por el Estado desde su instalación, constituyen hoy en día una elite económica que aporta activamente a la conservación de su propia memoria histórica, la cual permanece exitosamente resguardada. De ahí que el objetivo de mi tesis, si bien agradece y utiliza en gran medida las fuentes y el material bibliográfico proporcionado por dicho trabajo de conservación, en ningún caso persigue realizar una suerte de homenaje a un grupo familiar o agregar una crónica más a las que ya se dispone.

Es preciso aclarar también que, si bien existe un componente que me vincula a dicha historia a través de mi familia paterna, la cual para fines de siglo XIX comenzaba una nueva vida en Victoria (Región de la Araucanía, Chile) tras abandonar su natal Granges près-Marnand (Cantón de Vaud, Suiza), debo desmarcarme de lo que acá acabo de posicionar como elite. Pues siendo hija de una rama que no se concentró en su colonia, sino que tomó parte de un proceso de sincretismo entre suizos, mapuches¹ y chilenos, y que además migró a la ciudad, interpreto mi propia posición como un punto de encuentro entre distintos grupos sociales, representando entonces a un sector medio de mi país.

Asimismo, sin tener necesariamente un acceso privilegiado a la misma información, es que mi acercamiento a las fuentes históricas surge de un genuino esfuerzo investigativo

¹ Si bien la palabra “mapuche” (gente de la tierra) es originalmente en mapudungun, se opta por no escribirla en cursivas, dado que, en este contexto, no es considerada extranjera. Sólo va en cursivas si se cita de un texto en el cual, originalmente, se haya escrito así.

de mi quehacer profesional, sin contar de antemano con material personal ni descansando exclusivamente en redes familiares que facilitaran la investigación. Con esto expreso de una vez que todas las fotografías provenientes de archivos públicos o privados utilizadas en esta tesis fueron solicitadas siguiendo los conductos regulares y pagos que cada institución estipulara.

Intentando entender el trasfondo migratorio de las colecciones fotográficas y la experiencia de quienes atravesaron el Atlántico, es que escribí esta tesis apelando asimismo a la empatía que mi propia experiencia como extranjera en un país lejano me ha enseñado. Desde mi natal Santiago emprendí rumbo a Valdivia, para más tarde encontrarme con Colonia, desde donde escribo hoy en día. Pues más allá de las razones prácticas que convertían a la Universidad de Colonia en una prometedora alternativa para el desarrollo de esta investigación, considero el tránsito y la movilidad un requisito fundamental para acercarse a la perspectiva de quienes captaron las primeras imágenes del territorio del sur de Chile que habité por tantos años.

Mi relación con Valdivia y con la Región de Los Ríos es especialmente emotiva, aunque también académica y laboral. Pues no solamente me desempeñé como docente en mi alma máter (la Universidad Austral de Chile), sino que además conocí de primera mano el trabajo de gestión patrimonial, tanto de desde la propia ejecución como la evaluación de proyectos en concursos regionales. Justamente fue a partir de ese quehacer y mi participación en la publicación de un pequeño libro de fotos que llegué al tema que propongo en esta disertación.

Aprovechando esa intensidad con la que me encuentro unida al sur de Chile tanto a nivel personal como investigativo, es que ansío traducir en palabras de lo que se me presenta en forma de imagen, tensionando denominaciones inadecuadas o al menos visibilizándolas como construcciones. Propongo, por ejemplo, que los europeos del siglo XIX que llegaron a mi país, más allá de ser exclusivamente identificados como "colonos" o "pioneros" puedan ser vistos como migrantes o derechamente refugiados, considerando el contexto y las condiciones de cada caso. Esto complejizaría un relato cargado de heroísmo que hasta hoy en día reina como sentido común sin ser relativizado lo suficiente. Asimismo, que los sureños no sientan la imperiosa necesidad de buscar al recóndito alemán de su familia con el único fin de figurar en una historia que los invisibiliza y menosprecia. Finalmente, que sea posible encontrar a los –hoy en día– descendientes de europeos del sur habitando espacios más allá de sus colonias modernas, alejándose de esa visión conservadora que concibe el sincretismo como un peligro para la conservación de sus raíces y cultura. Todas estas son aspiraciones

personales que no daré necesariamente por alcanzadas tras este estudio, sino que seguirán siendo motor de mi quehacer como antropóloga del sur, esperando unirme a otros investigadores que han visibilizado esta temática y de cuyos resultados esta investigación se nutre.

Los países latinoamericanos naturalizamos el racismo todos los días. Nadie en mi país debería sentirse especial o valioso sólo a causa de su origen. Deberían saber que acá en Alemania está lleno de alemanes.

Daniela Senn.
Colonia, enero de 2020.

Capítulo 1.

Introducción.

“La historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, heterocrónicos o anacrónicos”.

Didi-Huberman 2008, 46.

Introducción.

Desde la temprana República (siglo XIX), el incipiente Estado de Chile invirtió esfuerzos en delimitar una suerte de “ser nacional” con el cual la mayoría de la población pudiera identificarse y al cual fuera posible llenar de contenido, asignar valores y características ideales. Ese ente aglutinante debía ser producto de la unificación nacional que el país experimentaba tras la ocupación efectiva de las provincias del sur y el arribo de migrantes europeos, período en el cual se reducía el territorio indígena al mínimo.

En un pasado reciente y ad- portas de la celebración del bicentenario de la República (2010), el entonces fortalecido Estado nacional chileno vigoriza la estructura pública para la administración del patrimonio cultural. En un país como Chile, cuyo avanzado sistema neoliberal entrega lineamientos también en la esfera pública, dicha estructura estatal se encuentra en permanente negociación con el sector empresarial, trabajando muchas veces de manera conjunta para la conservación del patrimonio cultural tanto de la nación como de una localidad específica.

En cada iniciativa de rescate de memorias del pasado hay implícita una voluntad de ordenar, seleccionar y poner en valor contenido específico sobre un territorio, su población y sobre el mismo paso del tiempo, estableciendo o reforzando categorías con las que se ha reconocido a un espacio físico, las actividades que ahí encontraron lugar, además de delimitar la identidad de comunidad nacional o local. Esto se debe principalmente a que la forma en la cual se cuenta una historia no sólo deja ver la perspectiva desde la cual se ordena, sino que además ilumina los procesos que se tuvieron que llevar a cabo para que esa historia fuera dada a conocer tal como hoy en día la leemos (y miramos).

En Chile, el deseo de alcanzar una unificación nacional queda explícito desde la justificación de la ocupación de la Araucanía durante el siglo XIX, la instalación de migrantes europeos y el posterior surgimiento de la industria en las provincias del sur. Es justamente dicho punto de inflexión el que, hasta nuestros días, es tomado como hito fundacional de las ciudades y pueblos del sur de Chile. De esta forma, se vacía de contenido a aquellos referentes culturales que, desde los ojos del presente, se identifican como pertenecientes a una “premodernidad” o un tiempo previo a la unificación del país. Es por ello por lo que la escritura de memorias, la declaración de monumentos nacionales, la conservación de documentos en archivos y la publicación de crónicas o compilaciones sobre el territorio del sur, responden en gran medida al

ímpetu de poner en valor lo que, hace casi dos siglos, fue establecido como el origen de este territorio.

La migración europea (especialmente desde Alemania) hacia el sur de Chile, por lo tanto, ha inspirado un rico número de iniciativas de rescate patrimonial de diversa índole. Muchas de estas iniciativas se encuentran financiadas por el mismo Estado o a través de aportes de privados que mantienen un interés por conservar la memoria de un sector de la sociedad que hoy en día, en su mayoría, constituye una elite terrateniente o empresarial. Dichas iniciativas de rescate patrimonial abarcan desde la escritura de crónicas o relatos de viajes, el nombramiento de construcciones relativas a la migración europea como monumento nacional, la inauguración y el fortalecimiento de museos dedicados a visibilizar la herencia europea de la zona sur o, como se ve a lo largo de este estudio, la patrimonialización de colecciones fotográficas que datan del arribo y consolidación de los migrantes europeos en el sur de Chile.

Lo que se propone en esta investigación es un análisis de la creación de un relato visual a partir de la patrimonialización de colecciones fotográficas de autores que captaban el sur de Chile por primera vez. Estos fotógrafos, además, pertenecían en su mayoría a familias llegadas a Chile durante las olas migratorias desde Europa hasta el sur que fueron asistidos por los gobiernos de la época para su instalación. Este proceso específico de patrimonialización se considera desde la creación de archivos para la conservación de las colecciones y su nombramiento como “fotografía patrimonial”, hasta la publicación reciente de libros que compilan la obra de los primeros fotógrafos del sur, poniendo el valor su memoria, su perspectiva y su forma de representar al territorio.

Adicionalmente, en esta investigación se presentan fuentes escritas contemporáneas a las tomas fotográficas, con el fin de contrastar aquello que es mostrado con lo que comenzaba a ser narrado. Este relato fotográfico de la migración es, por ende, un producto de larga data cuya construcción e influencia es posible de rastrear hasta nuestros días. Por lo tanto, sumado a un análisis del corpus fotográfico y del discurso de la época, el interés de esta investigación radica en una reflexión que considere al trabajo de rescate patrimonial como parte esencial de la construcción de un relato, el cual, si bien originalmente era de alcance local, se involucra con un esfuerzo nacional de patrimonialización de la mirada.

En este primer capítulo se presenta un estado del arte de los estudios de los cuales se dispone y desde donde arranca esta investigación. Se revisa entonces bibliografía sobre migración europea al sur de Chile, representación del territorio y la población, para arribar finalmente a la noción de fotografía patrimonial. Tras el planteamiento de la

investigación y sus principales interrogantes, se ofrece un breve marco teórico que delimita de manera inicial concepciones sobre representación, imaginario, relato, imagen, fotografía y patrimonialización; conceptos que se complejizan a lo largo del desarrollo. Finalmente, se expone la metodología empleada para el análisis de las fuentes, tanto visuales como escritas, la cual se ha identificado como una iconología del presente que mira hacia el pasado.

1.1. Estado del arte.

El interés de viajeros y científicos europeos por cruzar el Atlántico puede pensarse como el puntapié inicial mediante el cual las naciones sudamericanas entran en contacto con países europeos. Anterior a los esfuerzos del incipiente Estado-nación chileno por atraer familias completas de europeos a poblar las provincias del sur y terminar con la frontera Araucana, se tejían relaciones entre ambas partes del planeta que buscaban beneficios para ambas partes. Así, al mismo tiempo que las jóvenes naciones sudamericanas buscaban delimitar y documentar su territorio tanto a nivel de recursos naturales como su población, los países europeos se encontraban en la búsqueda de nuevos territorios para explorar desde una perspectiva científica.

Dice Barbara Göbel que la propia creación de museos en Europa había potenciado el desarrollo de debates teóricos y metodológicos en torno a la antropología, gracias a lo cual fueron financiadas las primeras expediciones hacia el otro lado del planeta (2011, 201). Estos viajes “se dirigían hacia áreas fronterizas o marginales del Estado Nacional” (Ibid.), respondiendo “a una necesidad del Estado de conocer y documentar su territorio, sus recursos y habitantes” (Ibid.). Para el caso de Chile, es posible agregar que dicho conocimiento formaba parte de un plan de expansión territorial y de adecuación de las provincias recién fundadas a las expectativas de un gobierno unitario.

Los viajes de Alexander von Humboldt (1799-1804) ya habían sembrado el precedente para exploraciones transatlánticas y, más adelante, para quienes viajaron a Sudamérica a quedarse. Su metodología, caracterizada como “colectiva y bulliciosa, social y materialmente densa, asunto de mulas y arrieros, de guías indígenas con conocimientos profundos de senderos y cursos de ríos, de barcos, capitanes de barcos, burócratas, funcionarios de aduanas, traductores, impresores, editores y otros estudiosos” (Achim 2019, 3), marcaron la forma de explorar territorios para los europeos, viéndose obligados a la interacción. De ese modo, los estudios de Humboldt “permitieron la apertura de la

región a otras naciones europeas, despertando el interés de un gran número de investigadores y viajeros, entre ellos también muchos alemanes” (Potthast y Reinert 2011, 270).

Siguiendo la huella de Humboldt, afirman Potthast y Reinert que el geólogo y vulcanólogo Moritz Alphons Stübel (1885-1904) y Wilhelm Reiss (1883-1908) de camino a su expedición a Hawai, hicieron escala en América del Sur, enviando después “alrededor de 2.250 fotografías, la mayoría de ellas compradas, de este largo viaje” (2011, 271-272). A pesar de que dichas imágenes fueron compradas pensando en un público europeo, es importante entonces señalar que para mediados y fines de siglo XIX, en el territorio sudamericano se comenzaban a elaborar las primeras fotografías, muchas de las cuales viajaron al otro lado del planeta.

En general, dichas expediciones formaban parte de un interés por parte de científicos europeos (en su mayoría alemanes) por llevar a cabo estudios antropológicos en Sudamérica. Estos científicos viajarían con el primer fin de estudiar el territorio, fundando así las primeras academias y museos (Ibid., 267-280). Mediante una caracterización de las condiciones naturales y culturales del territorio se posibilitaba tanto la delimitación nacional deseada por los gobiernos chilenos de época, así como la circulación de objetos e imágenes entre distintos países sudamericanos y el continente europeo, alimentándose así una representación del sur en Europa. Esta forma primaria de representar y pensar al territorio partía entonces de un interés tanto de investigadores, viajeros y de cada Estado-nación.

Un ejemplo concreto del ímpetu por fundar museos desde donde pensar a la nación lo encontramos mediante la creación del Museo Histórico Nacional en Chile, el cual, si bien fue inaugurado en 1911, fue encomendada su creación a mediados del siglo XIX Claudio Gay, quien arriba a Chile a fines de 1828 llamado por el propio Estado para asumir labores docentes. Guiado por su impulso naturalista, Gay comienza a recorrer la Araucanía para llevar a cabo un trabajo etnográfico con los indígenas. “El Gobierno de Chile, por su parte, se obligaba a pagarle una mensualidad, facilitarle los instrumentos científicos necesarios y otorgarle las facilidades con las autoridades locales, que se concretara mediante circulares a alcaldes, Intendentes y jueces territoriales” (Cartes 2013, 100). También en la Araucanía, el naturalista Ignacio Domeyko escribe tras su viaje el libro “Araucanía y sus habitantes”, dando cuenta de su encuentro con “la naturaleza y con una alteridad cultural, el indígena araucano, que aparece como parte de esta naturaleza” (Ibid., 112), alimentando el discurso de la época que invertía

esfuerzos en delimitar, definir y crear categorías de aquello que, ante ojos europeos, era considerado inexplorado.

Ahora, en directo vínculo con las olas migratorias hacia el sur de Chile se encuentra al alemán Rodolfo Philippi, quien arriba a Chile en 1841. Su hermano Bernardo Philippi se desempeñaba en ese entonces como agente de colonización en Europa, motivando a familias alemanas para ir a asentarse a la zona austral de Chile. Enfatizando “las descripciones de la naturaleza y vastedad del sur chileno que este le manifiesta, sumadas a los conflictos políticos en Alemania y al espíritu liberal de Rodolfo Amando” (Saldivia 2005, 162), Bernardo no tardó en convencer a su hermano de dejar Alemania. Además de haber llevado a cabo expediciones por el país con un fuerte acento en Valdivia, tal como sus antecesores, Rodolfo no tardó en conseguir cargos públicos asociados a su labor como naturalista. De ese modo, fue nombrado “rector del Liceo de Valdivia, y luego, profesor de Botánica y Zoología del Instituto Nacional. Más tarde es designado como profesor de la Universidad de Chile, y, en octubre de 1853, es nombrado director del Museo Nacional de Historia Natural” (Ibid.).

Otro grupo importante de viajeros a mencionar y que fueron incluso captados en variadas tomas fotográficas corresponde a los misioneros capuchinos bávaros. Esta agrupación llegaba al sur de Chile tras la ocupación de la Araucanía en 1895, en el marco de “una acción tendiente a complementar la representación sobre la sociedad mapuche del período de la post-ocupación” (Olate et al. 2017, 131), realizando estudios lingüísticos sobre el mapudungun en un contexto de avasallamiento militar (Ibid., 130-156), buscando de alguna manera rescatar el carácter intercultural de la zona en un contexto de alta complejidad.

A raíz de los estudios llevados a cabo por alemanes en Chile, su gran influencia en el desarrollo de las ciencias y con especial énfasis en la lingüística, el filólogo Eduardo de la Barra hablaba por esos años del “embrujo alemán” (Sanhueza 2011, 36). Hoy en día, es posible identificar dicho “embrujo alemán” como la racionalidad moderna o el pensamiento científico, valores que para ese entonces se les atribuía de manera intrínseca a los pensadores alemanes en desmedro de científicos nacionales. Según de la Barra, ese poder de los alemanes se traducía en “una especie de hipnotismo a virtud de la cual los embrujados atropellan por todo” (1899, IV. Citado en Sanhueza 2011, 36).

Es importante tener presente que este impulso por conocer, registrar y ejercer soberanía sobre las provincias que ingresaban lentamente a la administración central de cada nación, es identificable asimismo en otros países de la región. En Argentina, por ejemplo, simultáneamente a la ocupación de la Araucanía, se llevó a cabo la llamada

“conquista del desierto” en pampa y Patagonia, concentrándose las acciones militares entre 1878 y 1885 (Briones y Delrio 2007, 26). Durante dicho proceso se contó igualmente con una labor de delimitación visual del territorio, protagonizado por el fotógrafo Juan Pí. En su obra centrada al sur de Mendoza a principios del siglo XX, encontramos que este establecimiento de categorías de consolidación de un imaginario responderá no solamente “al auge de la fotografía y la aptitud que presenta para su divulgación, sino también a aquellos andamiajes de la modernidad que abonaban –ante todo en la primera mitad del siglo XX– la idea de un esencialismo geográfico identitario y normativo” (Freire 2019, 13).

Por último, es posible citar el trabajo del antropólogo austriaco Martin Gusinde como otra experiencia que ofreció una serie de imágenes del territorio austral y su población más allá de las fronteras nacionales entre Chile y Argentina, además de probar las estrechas relaciones que se estaban creando entre el continente europeo el territorio sureño. Si bien su trabajo se centró más al sur, alejándose bastante del plan de ocupación de la Araucanía y separándose incluso de la actual Región de Los Lagos, su estancia en el país fue lo suficientemente cercana temporalmente a la de los otros viajeros mencionados. Así, “entre 1918 y 1924 viajó en cuatro ocasiones al extremo sur de la Patagonia y trabajó con los grupos indígenas Selk’nam, Kawésqar, Yagan y Haush” (Carvalho 2019, 34), legando una obra “de más de 1000 imágenes que el Anthropos Institute (Sankt Agustin, Alemania) conserva en sus instalaciones” (Ibid.).

Sin embargo, no todo el sur de Chile fue explorado y registrado por científicos alemanes o europeos. La provincia de Llanquihue fue estudiada por el marino e hidrógrafo Francisco Vidal Gormaz, quien “respondiendo a sucesivas misiones encargadas por los gobiernos de Federico Errázuriz Zañartu (1871-1876) y Aníbal Pinto (1876-1881) (...) colaboró en la exploración y el reconocimiento del territorio y la naturaleza de una región que, hasta entonces, permanecía fuera del radio de dominio chileno y que era desconocida para la mayor parte de los científicos extranjeros o nacionales” (Booth y Valdés 2016, 200). Los dibujos y diagramas de Vidal Gormaz estaban llamados a informar sobre “las condiciones atmosféricas, topográficas y botánicas, al tiempo que contribuían a componer una imagen de los espacios sureños, condicionando de algún modo la mirada sobre el paisaje que se construía en paralelo a la conformación de la nación” (Ibid., 202).

Booth y Valdés plantean el concepto de “colonización visual” (2016, 199-216) para referir al modo en que se establecieron los parámetros de identificación del sur de Chile en el siglo XIX, además de instaurar en el imaginario la belleza como característica

incuestionablemente vinculada al paisaje del sur. Se podría decir entonces que el establecimiento de dicha mirada sobre el sur de Chile formaría parte de los “mecanismos tradicionales de dominación del territorio, que hasta entonces habían contemplado la conquista bélica contra la población mapuche” (Booth 2010, 13). Con ello, el autor hace alusión a la ocupación de la Araucanía (1852-1893), proceso que atraviesa, contiene y facilita los movimientos migratorios hacia el sur de Chile y que se detalla en el siguiente capítulo. A dicho escenario de conflicto, Booth suma como mecanismos de colonización la propia “colonización productiva a través de la instalación de enclaves administrados por inmigrantes europeos y la exploración efectuada por científicos” (Ibid.).

En suma, si las provincias que buscaban ser ocupadas por parte del Estado ya habían pasado por una etapa de exploración, el siguiente paso era entonces asegurar la soberanía sobre dicho territorio, promoviendo casi simultáneamente la llegada de extranjeros a la zona que introdujeran maquinaria e hicieran nacer la industria en el sur del país (Pinto 2003, 186). El asentamiento de familias completas en territorios en los que recientemente habían sido anexados al aparato estatal formaba entonces parte de los deseos del poder central y de las clases dominantes por aprovechar las riquezas que ofrecía el sur de Chile, con la firme esperanza de industrializar al país. Es más, “la presencia de inmigrantes europeos fue percibida, también, como una posibilidad de ir creando actitudes que los grupos dirigentes querían desarrollar en los miembros de la nación” (Ibid., 115).

Habiendo sido fundadas las provincias de Valdivia y Llanquihue (1826) con anterioridad a la de Arauco, la cual apenas recibió dicha categoría en 1852 (Ibid., 235), fueron también estas provincias las que recibieron la primera ola migratoria principalmente desde Alemania, siendo tomada dicha experiencia como ejemplo para el plan de ocupación de la Araucanía propuesto por Cornelio Saavedra en 1861. Los procesos de migración o “colonización” –como se ha preferido catalogar a estas olas migratorias desde Europa hasta Chile– que incluyeron a familias completas y cuya descripción se ahondará en el capítulo siguiente, se dieron según Jean Pierre Blancpain (1985, 65-169) en tres olas migratorias desde mitades del siglo XIX hasta principios del siglo XX. Según el autor, la primera de las olas migratorias consistió principalmente en familias alemanas migrando hacia Valdivia y Llanquihue en un período que va desde 1846 hasta 1875. La segunda, desde 1882 hasta, 1914 tuvo lugar en el marco de una migración plurinacional hacia la actual región de la Araucanía y alrededores, para finalmente identificar una última ola migratoria de alemanes hacia otras provincias del sur de Chile tras 1918. Ahora, si bien la obra de Blancpain puede ser leída como una

crónica de la migración cuyos tintes notoriamente románticos no sintonizan con esta investigación –sino más bien, es tomada a lo largo de este trabajo como una de las fuentes que evidencia un discurso dominante sobre del sur–; es a la vez resultado de un acucioso trabajo de recopilación. El trabajo de Blancpain, por lo tanto, no es únicamente analizado críticamente en esta investigación, sino que se piensa también como una fuente que ofrece un marco temporal útil para la delimitación de movimientos migratorios desde Alemania hasta el sur de Chile.

Con todo, debido a esta movilidad protagonizada tanto por estudiosos como por los propios migrantes ingresando a Chile, se genera un tipo de interacción entre chilenos, mapuches y extranjeros que, en medio de un contexto de fortalecimiento del Estado-nación, se ven dirigidos por el aparato estatal de la incipiente nación. Este fenómeno migratorio traería consigo no sólo sospechados conflictos territoriales producto del asentamiento, el crecimiento de las ciudades y el fortalecimiento de la industria al sur (ampliamente estudiados por Guarda 1953, Stabili 1986, Bengoa 1996, Pinto 2003, Kaltmeier 2004, Illanes 2014, Almonacid 2009, entre otros), sino nuevas formas de relacionarse, representar y almacenar lo que ante los ojos aparecía, ya sea a través de denominaciones, relatos o, para el caso de este estudio, a través de la elaboración de imágenes.

En el caso del sur chileno, el flujo de imágenes estaba mediado en parte por el propio Estado y los museos o academias tanto nacionales como extranjeras, además de iniciativas particulares. Estos viajeros, además de concentrarse fuertemente en etiquetar el territorio, su paisaje, recursos y habitantes dentro de categorías que permitieran a la población del continente europeo visualizar la vida en los países de América del Sur, fueron quienes “ayudaron a la circulación del material fotográfico, el cual aumentó enormemente durante la segunda mitad del siglo XIX tanto en Sudamérica como en Europa” (Potthast y Reinert 2011, 270).

En el marco de la puesta en valor de la obra fotográfica de la familia Valck en el sur de Chile, Mariana Matthews afirma que “cuando las políticas de colonización impulsadas por las jóvenes repúblicas americanas comenzaron a rendir frutos, y familias francesas, inglesas, alemanas y de otras naciones europeas vinieron a asentarse, los equipos y estudios fotográficos llegaron al país” (2005, 20). Por ende, se sabe que no todas las imágenes que circulaban en un tardío siglo XIX o a principios del siglo XX formaban necesariamente parte de una investigación. De ese modo, tanto tarjetas postales como fotografías propiamente tales, entraron en un circuito que les permitió trasladarse desde el sur de Chile hasta Europa, principalmente a Alemania. Debido a la necesidad que

tenían estas familias de migrantes de mostrar a sus familiares y amigos en Europa aquello de lo que eran testigo, es que las tarjetas postales se transformaron en un importante medio de comunicación (Matthews 2005, 20; Silva 2006, 23; Onken 2014, 47-69).

Por ende, tanto las imágenes como los objetos que entraron en circulación entre Europa y Sudamérica encuentran la causa de su movilidad no sólo en los estudios que encontraron lugar en el sur de Latinoamérica, sino también en el propio fenómeno migratorio (Senn 2019, 21). Eso no quiere decir que todos los fotógrafos de los países sudamericanos fueran forzosamente extranjeros, pues poco a poco el oficio fue desarrollándose en cada país. Conocidos son los casos de Martín Chambi (1881-1973) o de Baldomero Alejos (1902-1976) en Perú, cuyas obras han sido estudiadas e igualmente puestas en valor como en el caso de los fotógrafos que se desempeñaron en Chile. Lo que se afirma sobre los inicios de la fotografía en Perú es fácilmente extrapolable a Chile, pues “estos fotógrafos también fueron a su manera representantes y transmisores de una forma de vida moderna, que ya desde finales del siglo XIX estuvo íntimamente relacionada con la globalización del mundo” (Ziehe 2008, 48).

Pudiendo entender las imágenes captadas en el sur de Chile como producto de la modernidad que fueron pensadas tanto forma de conocimiento de zonas fronterizas, así como medio de comunicación entre ambos continentes, cabe preguntarnos sobre los asuntos que las fotografías ilustraban, además de los formatos, técnicas, procedimientos utilizados y el estilo al cual cada ejemplar pudiera adscribirse. Cada una de estas interrogantes puede ser y ha sido en parte respondida por estudios precedentes, dejándonos la puerta abierta para complementar sus visiones, contrastando las representaciones visuales con las fuentes de la época. Ahora bien, ¿qué pasa cuando las imágenes son hasta nuestros días protagonistas de una representación?, ¿qué pasa con la categoría de patrimonio en medio del proceso de Bicentenario de la República? Estas son algunas de las interrogantes que inspiran este estudio.

La lectura que desde la actualidad se realiza del material fotográfico ofrecido tanto por viajeros como por migrantes que ingresaron al sur de país con cámaras fotográficas encuentra lugar en los estudios de representación, muchas veces atravesados por la noción de “fotografía patrimonial”. Así, las representaciones visuales que heredamos del pasado pueden ser hoy en día objeto de estudio desde diversas disciplinas. En Chile se cuenta, por ejemplo, con el trabajo del ya mencionado Rodrigo Booth (2010), quien analiza desde el paisajismo la manera en la cual el sur de Chile del siglo XX fue

caracterizado por viajeros y por la naciente industria del turismo nacional como un sitio cuya belleza recordaba a los paisajes europeos.

Por otro lado, se encuentra el trabajo de Margarita Alvarado, quien desde la estética analiza la forma en la cual se ha representado a los pueblos indígenas tanto de Chile como de otros países de Latinoamérica. Esta investigación se nutre especialmente de sus aportes concentrados en las regiones del sur de Chile, como por ejemplo el libro editado junto con Pedro Mege y Christian Baez “Mapuche: Fotografías Siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario (2001), además del texto introductorio a la obra fotográfica de la familia Valck (2005), en donde desentraña la forma en la cual los fotógrafos construían una representación de los indígenas en el sur de Chile. Entre otros estudios, la autora también ofrece un análisis de la imagen fotográfica los indígenas del Altiplano (2016) y un estudio de los nuevos contextos en los cuales aparecen las imágenes captadas a los indígenas hace más de 100 años, específicamente desde la obra del artista visual Danilo Espinoza (2016a). Con ello, Alvarado demuestra dos asuntos: por un lado, que el ejercicio de representación de la alteridad no es exclusivo de la zona sur del país; mientras que, por otro lado, comprueba la pervivencia de estas imágenes y sus posibles nuevos usos.

Un ejemplo similar de análisis de la representación de la alteridad se encuentra en el trabajo de Mariana Giordano en Argentina. La autora, además de comprender los modos de construcción de sujetos históricos desde un discurso hegemónico, ofrece un análisis que tensiona “la ética de las producciones contemporáneas, la ética de la circulación histórica de imágenes del indígena y la ética de la recepción de estas imágenes en la actualidad” (Giordano 2009, 80). De este modo, se asume que las imágenes que datan de uno o dos siglos continúan teniendo impacto en los modos de concebir a una colectividad. De ahí que el estudio de los mecanismos mediante los cuales se crean y perviven estas representaciones tiene sentido para una gran porción del territorio sudamericano hasta nuestros días.

Con todo, los asuntos que interesaban a los fotógrafos en ese entonces no se reducían solamente a lo que para ellos constituía una alteridad, sino que se ha aludido a diversas temáticas que sirvieron de inspiración. Esto se entiende si se considera que no solamente la intención personal del fotógrafo era la que primaba, sino que el propio contexto de fortalecimiento del Estado-nación ejercía una fuerte influencia sobre sus perspectivas. De este modo, la diversidad de material fotográfico de la cual se dispone responde, por un lado, al interés particular de cada fotógrafo y, por otro, a las empresas de investigación y a los Estados-nación que promovían la migración.

Onken (2014, 47-69) agrupa las imágenes de circulación con gran precisión. Aparecen aquí grupos de imágenes que muestran la suntuosidad del paisaje, los desastres ambientales que devastaban con frecuencia, el crecimiento y el desarrollo de actividades industriales o comerciales en ciudades y pueblos, además de otros motivos tales como retratos de familias, prácticas tradicionales y las conocidas “fotografías de tipos” (Potthast y Reinert 2011, 276). Las fotografías del crecimiento de la industria en Chile han sido estudiadas por Tomás Cornejo, quien afirma que la fotografía en sí es vista como factor de modernidad mediante la cual se atestiguó la transformación del espacio (2012, 12). Es el último conjunto de imágenes el que ha sido ampliamente estudiado. De la mano de los estudios de Margarita Alvarado, se sostiene en primer momento que en las fotografías de la alteridad los fotografiados no son individualizados como en un retrato común y corriente, pues estas personas importan en tanto sean “representantes de una etnia, de un pueblo, de una cultura” (Alvarado 2005, 27). Es aquí donde se genera, según afirma la autora, una “fantasía del otro”, en donde el fotógrafo concibe a la obra fotográfica, por sobre un documento histórico, como “fuente y sustento de su imaginario” (Alvarado 2005, 31).

Este estudio, por lo tanto, considera un amplio abanico de imágenes tanto de estudio como de viajes o excusiones, intentando comprender las imágenes con las cuales se representó a la población y aquellas que dieron forma al paisaje y a los cambios en el territorio con la instalación de la racionalidad moderna. En este sentido, interesan los retratos de estudio, los retratos del “otro”, las fotografías del paisaje, así como también de la industria y el crecimiento de las ciudades. Todas las fotografías que son analizadas aquí formaron parte avanzado el siglo XX y a principios del XXI de un proceso de patrimonialización, tras el cual no solamente se les conserva en archivos y se difunden en diversos formatos, sino que además se les otorga la categoría de “fotografía patrimonial”.

La noción de “patrimonio fotográfico” o “fotografía patrimonial” aparece en Chile por primera vez en 1978, junto con la creación del archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional, el cual se encontraba dirigido por Hernán Rodríguez. Acercándose el Bicentenario de la nación, el mismo autor publica un libro compilatorio “Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX” (2001). En 1982 se crea el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), el cual hasta hoy en día se encarga en gran medida de la conservación de colecciones fotográficas. Alimentando este nicho de trabajo, se crea en 1997 el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, encabezado por Ilonka Csillag, autora del “Manual de Conservación de Fotografía Patrimonial” (2000), el cual fue elaborado en por solicitud del CNCR y el aporte de empresas privadas

que, mediante la ley de donaciones culturales promulgada en 1990, financian proyectos culturales a cambio de un beneficio tributario. Llegada la década del 2010, Rodríguez edita la segunda parte de su historia de la fotografía, la cual agrupa a fotógrafos en Chile desde 1900 a 1950.

Desde una mirada local, nos encontramos con el trabajo realizado Margarita Alvarado y Mariana Matthews en el sur del Chile, el cual nos permite acceder hoy en día a diversas colecciones fotográficas que tuvieron como escenario principal el área austral del continente latinoamericano de un tardío siglo XIX y principios del XX. Presentadas en formato libro bajo el rótulo de “fotografía patrimonial”, la recientemente publicada colección “Relatos del Ojo y la Cámara” encabezada por Alvarado y Matthews (2005-2009), ha compilado y pensado de manera retrospectiva la obra realizada por fotógrafos en el territorio nacional y alrededores con motivo de la –en ese entonces– próxima celebración del Bicentenario del país. Formando parte de una serie de trabajos de compilación fotográfica que han puesto en valor la fotografía tanto como objeto, como por su potencial de sintetizar discursos y prestar evidencia a un relato, es que dicha colección inspira en gran parte este estudio, sumando otros títulos de pertinencia territorial. Además de dicha colección, se cuenta entonces con una importante cantidad de esfuerzos por visibilizar la obra de estos fotógrafos del sur, quienes trabajaron en un contexto en el cual el Estado se encontraba fuertemente abocado a un proceso de delimitación territorial y en pleno ejercicio de soberanía sobre el sur recientemente ocupado por el aparato estatal.

Para el tiempo en que las imágenes fueron elaboradas, tuvieron éstas un rol esencial en la inscripción de una forma de ver y concebir la zona austral, la cual recientemente comenzaba a formar parte de un proyecto de Estado-nación unitario. Dichas visualizaciones del territorio son presentadas hoy en día como depositarias de valores fundamentales del sur, una especie de imagen pública del pasado que enorgullece a la población. Al revestirlas de la categoría de “patrimonio”, por un lado, se les ofrece protección en tanto son obras con finas e inigualables técnicas ya en desuso, y por otro, otorga prestigio a aquello que las imágenes muestran, sacralizando de cierto modo ese recorte del pasado.

La investigación que conllevó la publicación de la colección “Relatos del ojo y la cámara” nos permite posicionar temporalmente cada imagen, además de identificar la actual ubicación de los ejemplares fotográficos ahí mostrados y conocer los tópicos de interés de estos fotógrafos. Aun tomando en cuenta las diferencias de estilo o de metodología de trabajo que hayan podido presentar, Cristián Valck (1826-1899) e hijos, y Rodolfo

Knittel (1876-1939) son identificados en dichas compilaciones como fotógrafos de oficio de la zona sur de Chile, quienes captaron por primera vez el semblante de un territorio con aparatos recién llegados y que se quedaría en el país. Más tarde aparecen algunos ejemplares del viajero Roberto Gerstmann (1896-1964), cuya obra también fue compilada en la colección ya mencionada. Es importante además recalcar que cada uno de estos fotógrafos tomó parte del proceso de migración mediado por el propio Estado de Chile a través de agentes de colonización².

El análisis iconográfico e iconológico presente en la colección “Relatos del ojo y la cámara” dejó como producto una categorización estilística de cada uno de los fotógrafos, sus temáticas de interés, técnicas, además de una sintética contextualización sobre la migración. Como antesala a dicha colección, se encuentra el compendio del trabajo del fotógrafo chileno Gilberto Provoste en la zona de Chiloé (Matthews 1997), además de otros ensayos fotográficos tales como “Fragmentos de una memoria 1858-2000: fotografía en la Región de Los Lagos” de la misma autora (2001) y en donde incluso encontramos algunas fotos que luego reaparecen en “Relatos del Ojo y la Cámara”. El compendio que ofrece la obra del fotógrafo y arquitecto chileno Julio Bertrand Vidal (2004) también puede ser entendido como antecedente del fuerte interés por patrimonializar fotografías en vísperas del Bicentenario de la República. Dicha publicación también forma parte del corpus analizado en esta tesis. Siguiendo el impulso de Alvarado y Matthews, Tanya Wagemann y Bárbara Scheel publican en 2018 “Frida B. de Boehmwald: Una fotógrafa del sur”, concentrándose en la obra de la fotógrafa que había sido identificada tanto en la publicación sobre la familia Valck (Alvarado y Matthews, 2005), así como en el libro compilatorio de Rodríguez (2010).

Los ejemplares fotográficos que nutren cada una de estas publicaciones se encuentran en distintos archivos y colecciones cuya organización no corresponde con el ordenamiento dado en cada libro, ni tampoco se encuentran necesariamente divididas por autoría. Cada archivo o colección conserva el trabajo de distintos autores, el cual por lo general se recibe a modo de donación. El acceso a las reproducciones digitales o al original depende de lo previamente establecido por la administración de cada archivo, del objetivo de quien lo solicita y el estado de conservación del material. Encontramos fotos en archivos y colecciones tanto de administración estatal o privada, instancias creadas y pensadas para la administración de lo que hoy en día es considerado documento histórico y objeto patrimonial.

² Los nombres de los fotógrafos han sido castellanizados en todas las fuentes consultadas.

Se instala de ese modo una noción de fotografía que la concibe como un bien patrimonial, debido a una serie de valores que se le atribuyen por su vínculo con la migración europea y la unificación nacional. De este modo, la fotografía es tomada como objeto de interés no sólo desde la academia, sino que se investiga y administra desde el propio Estado e incluso desde el ámbito empresarial –y aquí se detalla más adelante, al ser Chile un caso bastante único de administración de bienes culturales dentro de un sistema neoliberal fortalecido—. De ahí es que vale la pena volver a mirar estas colecciones fotográficas desde un lente que las conciba dentro de su actual contexto en donde se ven involucradas y donde impactan.

Como primeras imágenes técnicas del territorio, al ser patrimonializadas, compiladas en publicaciones recientes en formato libro e incluso utilizadas en exposiciones o como evidencia visual en publicaciones de diversa índole, dichas imágenes elaboradas principalmente por migrantes o viajeros en el sur de Chile durante el siglo XIX y principios del siglo XX han sido consideradas “documentos históricos que prestan evidencia al relato acerca de la migración, ocupación y crecimiento de las ciudades en el sur de Chile” (Senn 2019, 17). Más allá de ofrecer una selección de imágenes cuidadosamente escogidas y una lectura histórica y estética del conjunto, los libros que hoy en día compilan estas imágenes merecen ser considerados como una fuente para el estudio de continuidades o discontinuidades en la representación del sur de Chile.

Por ende, el último fin de esta disertación es abordar estos recientes compendios de fotografía y la administración de los ejemplares originales en archivos como elaboraciones llamadas a construir un relato visual del sur de Chile. En tanto las compilaciones de fotografía que forman parte fundamental del corpus a analizar en este estudio fueron presentadas como estrategias de rescate patrimonial, es posible entenderlas como interpretaciones del pasado y como intentos de establecer a la vez que complementar una memoria sobre el sur. Por otro lado, siendo estas publicaciones financiadas por el actual Estado chileno, apelan a la necesidad de inscribir memorias colectivas y fortalecer la identidad y el arraigo hacia el país en una etapa tan crucial como el Bicentenario de la República (1810-2010). Es por lo tanto necesario analizar no sólo el contenido de los compendios, sino además las condiciones, el contexto cultural en el cual fueron publicados, el discurso dominante que los rodea y los procedimientos que conllevan la creación de un relato visual de larga data.

1.2. Preguntas de Investigación

- ¿Cómo circulan las fotografías dentro del proyecto de Estado-nación chileno del siglo XIX y principios del siglo XX en su contexto de elaboración?
- ¿Qué elementos delimitan a las fotos compiladas como documentos históricos o como composiciones artísticas?
- ¿Se condice lo representado por fotógrafos de entonces con el discurso hegemónico de la época o es posible encontrar diferencias?
- ¿Se desea de alguna manera escindir o diferenciar al sur de Chile del resto del país?
- ¿Qué valores son los que se establecen como constitutivos del territorio a través de la representación?
- ¿Cuánto y cómo perviven los valores establecidos durante el siglo XIX en la actual representación del sur de Chile?
- ¿Qué rol cumplen las compilaciones de fotografía dentro de la labor de rescate patrimonial del sur de Chile?
- ¿Cómo estudiar corpus fotográficos que aparecen y reaparecen después de un siglo?

1.3. Objetivos

General

Comprender los procedimientos discursivos y visuales utilizados en la construcción del relato visual en el sur de Chile en un contexto de patrimonialización de colecciones fotográficas que datan de la consolidación del Estado-nación.

Específicos

1. Identificar valores y representaciones sobre el territorio del sur de Chile en las fotos patrimonializadas.
2. Analizar el rol de la fotografía en el sur de Chile durante la consolidación del Estado-nación chileno.
3. Analizar los procedimientos discursivos y visuales utilizados en la creación de un relato visual.

4. Examinar el rol de la fotografía patrimonial en el establecimiento de valores y representaciones sobre el sur de Chile.

1.4. Marco Teórico.

Estamos frente a colecciones que aparecen y reaparecen en contextos cuyas condiciones estructurales distan de un siglo o más. Asumiendo que estas imágenes son objetos policrónicos o anacrónicos (Didi-Hubermann 2008, 46) que, aunque hayan sido elaborados en un contexto particular, perviven y son susceptibles a reaparecer en otros espacios físicos o temporales, es posible inscribir las fotos a distintos períodos. Pese a la evidente distancia temporal entre la elaboración de las fotos y la publicación de los libros, el reciente contexto de involucramiento de las fotos puede guardar alguna similitud con el contexto de origen de éstas, lo cual se espera al menos vislumbrar. Las perspectivas teóricas con las que esta tesis arranca, por lo tanto, transitan desde los estudios visuales hasta los estudios críticos de patrimonio.

1.4.1. Representación

Se entiende desde Gabriela Vargas-Cetina como una construcción retórica sobre una colectividad que contiene ideas y prácticas, a la vez que sustenta experiencias de arraigo. (2013, 9) La representación concebida como trabajo, vendría a ser un proceso compuesto por actividades que contribuyen a la caracterización de un “otro”, tales como documentar, describir y exhibir (Ibid., 12). Sin alejarse de la noción de representación como actividad, nos encontramos con una definición que la concibe como “un proceso o un conjunto de relaciones” (Mitchell 2009, 362). El autor continúa aseverando que la representación sería “algo más o menos equiparable con la totalidad de la actividad cultural (...), la representación entendida como la relación, como el proceso, como el mecanismo de relevo en los intercambios de poder, valor y publicidad” (Ibid.). Esta acción cuyo producto se instala con la pretensión de contener a una colectividad, debe entender según Mitchell como “re-presentación”, es decir, “un retorno, un regalo que se devuelve” (Ibid.).

1.4.2. *Imaginario*

La representación que la historia de los Estados-nación formula sobre un territorio y su población está, dado a su evidente sesgo, delimitada según los fines que se persiguen en dicho contexto. El imaginario, además de elementos superestructurales o elaboraciones mentales que pueden llegar a normar conductas, se entiende como el lugar –continente– donde dichas representaciones se posicionan o transitan. Es decir, “las significaciones imaginarias sociales que crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos” (Castoriadis 1997, 9). Las representaciones que conforman el imaginario de un grupo, por ende, no se separan de la vida misma de los individuos, sino que serían elementos de un espacio real y efectivo desde donde una cultura tiene lugar. Esta imaginación, en consecuencia, crea “así una ‘representación’ del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo” (Ibid.). Anclando representaciones en evidencias visuales como lo son las fotografías, el imaginario tiene la alternativa de alejarse de su carácter de fantasía, simulando un grado de verosimilitud como el de la historia, naturalizándose y ofreciendo una convincente impresión de realidad.

Ahora bien, el encuentro entre culturas implica un enfrentamiento de representaciones sobre el mismo territorio y sobre dicha alteridad frente a la cual se piensa. Esta oposición de mundos de imágenes que acompaña el choque de pueblos significa que las formas de imaginarse el propio entorno se ven contrastadas con una visión extranjera. A pesar de la resistencia del “mundo de representación de los vencidos en contra de las imágenes de los vencedores” (Gruzinski 1990, 76), accedemos hoy en día mayormente a las representaciones que lograron permanecer en el tiempo, oscureciendo lo demás.

1.4.3. *Relato*

Peter Burke (1996, 11-38) entrega una caracterización del trabajo historiográfico de la llamada “historia oficial” que acompañó la instauración de los Estados-nación, en contraposición a las –en ese entonces– nuevas formas de hacer historia. Estas últimas, a diferencia de su antecesora, estarían llamadas a hacerse cargo de la crisis de representatividad a través de una modificación de sus objetos de estudio, perspectivas, fuentes y modos de ser escrita. Es así como surge, por ejemplo, la preocupación por objetos de estudio situados en los márgenes y que anteriormente no habían sido pensados como constitutivos o siquiera influyentes. Se comienza igualmente con la

utilización de fuentes de acceso a la memoria que probablemente no fueron el medio oficial mediante el cual se estableció el registro de un hecho, y surge una preocupación especial por comprender los puntos de vista de diversos actores que participaron de procesos sociales. Una primera mirada permite inferir que la tardía incorporación de fuentes visuales como material útil a la investigación en historia, responde a un modo de operar propio de la tradición historiográfica que facilitó el surgimiento y fortalecimiento de los Estados nación. Esta historia de cariz oficial, que es presentada como una sucesión de acontecimientos en apariencia objetivos y generalizantes y que son posicionados en una línea recta con dirección hacia nuestros días, ha optado por los documentos oficiales como fuentes válidas de investigación, desplazando otros materiales. Los posteriores esfuerzos historiográficos de las llamadas nuevas formas de hacer historia –microhistoria, historia de las mentalidades, *Alltagsgeschichte*, entre otros– han tomado una multiplicidad de fuentes para la investigación en historia, dando paso al uso de recursos visuales como posibles corpus de análisis.

Sin embargo, la utilización de fotografías como fuentes a analizar no se traduce en una automática adscripción a una corriente historiográfica alejada de una visión oficialista escrita desde el centro, pues hoy en día al ser la fotografía un medio mucho más masivo que hace un siglo atrás, su consideración como fuente válida de investigación está igualmente diseminada. De ese modo, es posible encontrarnos con estudios marcados por una profunda vocación oficialista que, pese a verse nutridos con fuentes diversas, están en sintonía con el discurso hegemónico. Este tipo de estudios puede llegar a generar una ilusión de inclusión de lo marginal sin realmente cruzar siquiera un límite epistemológico. Es importante, por lo tanto, atender también a las formas de aproximarse y leer dichas fuentes, así como también a la definición de los propios objetos de estudio. El acento en las llamadas por Bruke nuevas formas de hacer historia está puesto en objetos de estudio de difícil definición –como el cotidiano, las representaciones mentales o prácticas culturales– además de proponer nuevos modos tanto de ingresar a la memoria como de validar proposiciones. Esto muchas veces aleja la narración de las condiciones estructurales en donde los procesos se desarrollan, desfavoreciendo su lectura como un relato verosímil. Entonces, “la historia se singulariza por el hecho de que posee una relación específica con la verdad, o más bien que sus construcciones narrativas intentan ser la reconstitución de un pasado que fue” (Chartier 1992, 76). En consecuencia, se asume al relato histórico como una construcción narrativa sobre un momento o proceso en un territorio específico que contiene representaciones, valores e intencionalidades de mirada, entendidas como sesgos, y que sin embargo se presenta con pretensión de validez.

1.4.4. *Imagen*

En palabras de Hans Belting, una imagen “es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o por el ojo interior puede entenderse así como una imagen o transformarse en una imagen” (2007, 14). Es por eso por lo que la imagen únicamente puede tratarse de un concepto que toma sentido en la experiencia humana, pues es imposible concebirla sin centrar nuestra atención en los sujetos que la configuraron. Pues “vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes” (Ibid.) Debido a este carácter antropológico de la imagen es que ella vuelca a los sujetos a un interés no sólo por comprenderla, sino por comprenderse a sí mismos, por verse y concebirse a través de ella, conduciendo así la relación que históricamente se guarde con la imagen, ya que ésta dependerá del contexto particular en la que cada una surja. La imagen aquí nos interesa no sólo como un modo de conocimiento, sino también como una forma de reconocimiento de los grupos humanos, y en específico, como el medio escogido para la configuración de la memoria y la representación de sí mismo y del otro.

Desde Mitchell (2009, 33) la imagen es entendida como una alteridad, mientras que el texto sería el “Yo” que habla sobre dicha otredad. La imagen es alteridad no sólo debido a su estructura, sino también por tratarse de aquello que es creado, visto, descrito o analizado desde actores o hasta instituciones específicas. Ya que la imagen se trata de un ícono, es decir, una figura distinta a un signo lingüístico, no posee necesariamente la misma sintaxis que la escritura. Por lo tanto, la imagen interesa, más allá de lo que ilustra o el mensaje que pueda contener, como un producto simbólico que se mueve dentro de un entramado que incluye, además de los discursos que son posibles de asociar a éstas, a aparatos como el Estado y diversos organismos que fabrican o hacen uso de estas imágenes.

1.4.5. *Fotografía*

Ahora bien, se entiende la fotografía como una imagen técnica cuya intención primera es hacer visible –mediante un recorte– un acontecimiento pasado. Tomando palabras de Regis Durand, “la fotografía geometriza, nivela y clasifica. Los lugares se vuelven lugares fotográficos, y como tales se encuentran encerrados en el rectángulo de la toma fotográfica sin poder escapar del empirismo, pero a cambio están confinados en un tiempo que pertenece al pasado” (citado en Belting 2007, 268). La fotografía estaría delimitando, normalizando, dando forma y perspectiva única a aquello que es retratado,

ya sea un paisaje, un momento, o incluso un individuo, creando las categorías con las cuales se reconocería a un territorio. Podría conectarse con lo que plantea Roman Gubern cuando afirma la existencia de una “pulsión icónica” que “surge de la necesidad de otorgar sentido a lo informe, de dotar de orden al desorden y de semantizar los campos perceptivos aleatorios, imponiéndoles un sentido figurativo” (1996, 12). Sería entonces una manera de dar forma a lo informe, de conocer su aspecto para recordarlo y, de manera indirecta, poseerlo. Pues de no contar con el nombre o la forma definida de algo, si no fuese posible siquiera nombrar o reconocer, ¿acaso existiría en nuestra experiencia?

En esta pulsión icónica se identifica una consecuencia de antemano, ya que la toma fotográfica se hace sabiendo que ese momento dejará de existir en un segundo y no se repetirá, y ante la angustia que pueda generar el inevitable paso del tiempo, se desea inscribir ese acontecimiento bajo una perspectiva determinada. Se sabe, por lo tanto, que la imagen del instante permanecerá, aunque éste haya desaparecido. Y acá es donde se conecta la toma fotográfica con la apropiación. Pues el ejercicio de captar, de decidir la forma de algo que no somos nosotros mismos demarca una relación cruzada por la asimetría en la cual “fotografiar significa apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y, por lo tanto, poder” (Sontag 2008, 14).

En el mundo industrializado que da paso al surgimiento de la fotografía se acostumbra a proyectar la mirada de una manera tal, que todo termina siendo transformado en un espectáculo (Berger 2005, 67-84). Así si lo mirado corresponda a un paisaje, una persona o una catástrofe, la herramienta utilizada será siempre la cámara. (Ibid.) Este ímpetu por declarar, perpetuar y transformar un acontecimiento en espectáculo es similar al modo de operar del historicismo, el cual establece un ordenamiento de hitos dentro de una lógica lineal dibujada bajo sus propios preceptos. Sin embargo, la fotografía no lograría por sí misma dibujar una línea continua, ya que “toda fotografía nos presenta dos mensajes: un mensaje relativo al suceso fotografiado y otro relativo a un golpe de discontinuidad” (Berger 2008, 86). Esa discontinuidad dice Berger, estaría dada por el abismo existente entre el momento que es captado y el instante en que la fotografía es mirada (Ibid., 88). En este mismo estudio, se miran fotos que se separan de nuestros ojos por más de cien años.

1.4.6. Patrimonialización

Debido a la forzosa y creciente modificación o incluso desaparición de prácticas culturales, idiomas y costumbres, o de fuentes materiales desde donde sea posible pensar el pasado –monumentos, objetos, fotografías y material escrito en general–, es que tanto desde la academia chilena como desde políticas públicas se insiste en la recuperación de imaginarios y prácticas tradicionales que entreguen fundamento y continuidad a la configuración de una identidad nacional. Esto evidentemente desde una óptica tradicionalista, la cual sostiene que existe una coincidencia “entre las sociedades y las colecciones de símbolos que las representan” (García Canclini 2012, 160). Alejándose de la concepción de patrimonio como un conjunto de bienes y saberes con un valor natural o incuestionable, es necesario entenderlo en primer lugar como un proceso social de acumulación, reconversión y apropiación de capital que se da de una manera desigual (Ibid., 187).

Concibiendo en principio la patrimonialización como una acción en donde determinados actores deciden qué debe ser establecido como herencia conjunta, se acepta en primer lugar que los objetos o las memorias de una localidad o grupo “no son, sino que devienen patrimonio” (Wilde 2003, 59), pues han sido intencionalmente categorizados bajo ese concepto. El concepto de “discurso patrimonial autorizado” propuesto por Laurajane Smith (2011, 46), es entonces ese “proceso de construcción de patrimonio, y de regulación y gobierno de los significados políticos y culturales del pasado, y del papel que el pasado tiene entonces al definir los problemas contemporáneos” (Ibid.). Esta noción de patrimonio está profundamente ligada a la necesidad de ordenar el pasado mediante un aparato técnico institucional, además de mostrarlo como un legado de valor incuestionable que debe ser protegido (Kaltmeier y Rufer 2017, 3).

Patrimonializar implica valorar previamente aquello que se desea proteger. Difícilmente se rescatarán elementos que no se haya considerado valiosos de antemano, ya sea debido a su funcionalidad en el relato histórico que se quiere construir, por los elementos que se desean emplazar como importantes o constitutivos de un pueblo, o incluso por aquello que desdibuja algún margen de certeza, otorgando un cierto misterio acerca del pasado. Por lo tanto, en ese volver a sacar a la superficie podría verse implicado, además de una intención de regulación de significados, un romanticismo sobre la historia con una intención de sacralización de aquello que creemos hoy inexistente. La patrimonialización de objetos o saberes culturales, en síntesis, se trataría de una lectura especializada de la historia que tiene como fin la fijación de nociones y valores

históricos, culturales y estéticos y jerarquización de la memoria asociada a dichos valores a través de una estructura creada para ello (Senn 2017, 13). O sea, estamos hablando de organizaciones estatales o privadas que estarían encargadas de catastrar, proteger y promover elementos inmuebles o intangibles que, de antemano, son vistos como poseedores de estos valores.

1.5. Metodología.

La perspectiva que se esboza aquí considera que cada contexto que contiene a los ejemplares fotográficos no sólo presenta características tal vez divergentes al actual, sino que además concibe a las fotos de manera distinta. Al definir la foto ya no como un objeto en sí, sino como documento histórico acompañado de texto, se transforma también el modo de acercarse a la misma y los recursos utilizados para su estudio. Para ello es que se plantea una suerte de iconología que mira hacia un pasado situado no atrás, sino “ante los ojos”³, pues estas imágenes, además de permanecer en la memoria de algunas personas, en archivos y museos, han sido nuevamente publicadas y posicionadas en el presente.

Si la fotografía en sí es entendida como una interpretación del entorno, las fuentes con las cuales se trabaja –fotografías compiladas que han pasado por filtros anteriores– serían una interpretación de segundo orden, mientras que la lectura que sobre ellas se realiza, una interpretación incluso de tercer orden. Centrando explícitamente la preocupación “por la forma en la que se han construido tales interpretaciones” (Marcus y Cushman 2003, 172), se asume el contexto como una de las claves para visibilizar y evidenciar los sesgos mediante los cuales se representa la realidad. Ahora bien, en este afán por entender los procedimientos mediante los cuales se crea un relato visual, es preciso considerar no sólo el contexto en el cual las fotos fueron tomadas, sino también el contexto dentro del cual dichas fotos se patrimonializan. Transitando a través de estos dos momentos, es que se propone una metodología que permita analizar la imagen en tres niveles: lo que cada imagen muestra, lo que significó dentro de su

³ Walter Benjamin en la tesis 8 de „Über den Begriff der Geschichte“ plantea la necesidad de llegar a una concepción de la historia que la posicione ante los ojos (“vor Augen” en original.) La palabra “vor” cuando es utilizada como preposición temporal hace alusión a algo que ocurrió en el pasado, mientras que cuando es utilizada como preposición espacial adquiere el significado de “ante”, es decir, algo situado frente al observador. La versión en español fue traducida como “a la vista”. Por lo tanto, desde su perspectiva el pasado no es un asunto que se sitúa atrás en una línea de tiempo, sino delante nuestro.

contexto de captura y lo que significa actualmente dentro de un libro de rescate patrimonial. Cada uno de estos momentos conlleva una etapa de investigación inspirada en el análisis iconográfico e iconológico de Panofsky y la crítica que posteriormente ha recibido⁴ traducidas en insumos metodológicos.

1.5.1. *Sintaxis.*

Según Panofsky (citado en Bruke 2005, 41-49), el análisis iconográfico o gramatical se concentra en los detalles visibles en la imagen. Para este estudio, el análisis en detalle de cada foto se llevó a cabo una vez seleccionado un conjunto de ejemplares según las categorías identificadas con antelación, de modo de incluir distintos tópicos. Se trabajó así con fotografías que ilustraran: el crecimiento económico y desarrollo de las ciudades, prácticas culturales, retratos de personas, retratos del “Otro” o las llamadas “fotografía de tipos” y, por último, fotos sobre el paisaje y consecuencias de desastres naturales. Esta primera etapa de trabajo se trató de una tarea de identificación de componentes dentro de cada fotografía. Interesó reconocer el ordenamiento de signos plásticos e icónicos, además de identificar cada foto como un espacio lógico o estético y con ello, aproximarse a la intención del fotógrafo.

Desde Ana María Rabe (2008, 199-222), el espacio lógico dentro de una imagen sería aquel que identifica proposiciones con sentido que corresponden con una estructura conocida, concreta y comprobable, lo cual le otorga el estatus de pensable y por lo tanto, posible. Observamos por ejemplo coordenadas, lugares, objetos y disposiciones que, pueden incluso no corresponder espacialmente, pero comparten una estructura similar a la que actualmente conocemos, lo cual da luces sobre la posibilidad de que algo haya existido: es el caso de las imágenes presentadas como evidencia. El espacio estético, por otro lado, sería aquel que no se presenta como posibilidad, pues su estructura – entendiéndolo dentro de la foto como su ordenamiento de signos– desafía la lógica, se contradice con la que hoy en día conocemos y resulta inimaginable.

En este último caso, la foto sería considerada como ejercicio creativo, a pesar de estar compilada como documento histórico. En este punto, por lo tanto, se intenta permanecer en un plano que concibe a la imagen como objeto que no ha sido aún entendido como documento histórico. A pesar de no contar con el original de la foto –pues se accede a ella en primer lugar a través de un libro, luego en el archivo que la contiene, para

⁴ Se trabaja acá, por ejemplo, con el concepto perspectiva de Belting (2009, 9-21), la cual, afirma Belting, fue olvidada por Panofsky en sus investigaciones sobre imagen, ignorando de este modo el carácter cultural que una pregunta sobre la imagen debiera presentar. Por otro lado, aparecen los conceptos trabajados por Ana María Rabe (2008, 199-222), quien propone una lectura del “espacio lógico” presentado en el “Tractatus logico-philosophicus” de Wittgenstein en contraposición al “espacio estético” conceptualizado por ella.

finalmente mostrar acá una digitalización—, es posible concebirla como un objeto no debido a su materialidad, sino por su propia composición y lo que ella hace. Declara Mitchell en medio de un lamento que *„Bilder können zwar ein Werkzeug für das wissenschaftliche Treiben sein, aber sie sind bestenfalls ein nebensächlicher, dekorativer oder funktioneller, keinesfalls ein wesentlicher Teil der Wissenschaft, geschweige denn ihr Zielobjekt“* (2009a, 101)⁵. El llamado es, por lo tanto, a concentrarnos en un estudio de la imagen que no se reduzca a un modelo textual, sino que la descubra “como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos y la figuralidad” (Mitchell 2009, 23). Acogiendo este planteamiento para esta primera etapa de análisis más bien iconográfica, se observa lo que cada fotografía nos ofrece, “escuchando” de algún modo lo que de ella percibimos.

Ahora bien, la manera en la cual percibimos los espacios, dimensiones y luces en una fotografía está también condicionado en parte a esquemas culturales que hacen algo visible, reconocible o incompresible. Según Teresa Lenzi, ya sea por parte del emisor como del receptor, el uso de la imagen fotográfica no está dirigido por un saber especializado, sino que responde a un conocimiento estándar y a condicionamientos culturales (2009, 5- 6), razón por la cual, incluso atendiendo a la sintaxis de la imagen y a la manera en la cual la percibimos, estamos constantemente aplicando categorías propias.

1.5.2. Yuxtaposición de fuentes.

La iconografía de Panofsky incluye además un análisis a nivel histórico, correspondiente a la segunda etapa de trabajo con las fotos. En esta etapa se indagó acerca del significado de lo ilustrado en la foto dentro del contexto que le dio vida. Normalmente lo que se realiza para analizar la imagen desde una perspectiva histórica es yuxtaponer imágenes entre sí, además de textos relativos a ese momento que faciliten la comprensión. Sin ir más lejos, los compendios de fotografía con los cuales se trabajó en este estudio, ofrecen una interpretación histórica inicial de las colecciones fotográficas justamente a través de la yuxtaposición de fuentes e imágenes entre sí. Esta vía puede acarrear, sin embargo, desvíos e interpretaciones incorrectas, ya que no necesariamente los textos encontrados están en directa relación con las fotos y,

⁵ “aunque las imágenes pueden ser una herramienta para la práctica científica, son, en el mejor de los casos, triviales, decorativas o funcionales, en ningún caso una parte esencial de la ciencia, y mucho menos su objetivo”.

posiblemente, las imágenes que han sido agrupadas en un libro no se pensaron precisamente como parte de un conjunto en el pasado.

Asumiendo la interpretación histórica como riesgosa, es que se resulta de interés la crítica que Belting (2009, 9-21) realiza sobre la iconografía de Panofsky, proponiendo el concepto de “perspectiva” como clave al momento de interpretar una imagen. Según Belting, la única manera de preguntarse sobre la imagen es atendiendo a la cultura desde donde fue concebida como tal. Dicho de otro modo, la manera que tenemos de mirar y de transformar aquello que miramos en una imagen, responde a razones culturales por sobre científicas. Las imágenes, a la vez que caracterizan culturas, son caracterizadas por ellas (Belting 2009, 9-10). Ahora, ¿Por qué nos interesa la intención por sobre lo que vemos? Es que centrándose sólo en lo que la imagen muestra, se desatienden las condiciones de captura, las cuales, de ser indagadas, nos permiten imaginar la situación en la cual el fotógrafo hizo la fotografía, (Didi-Hubermann 2007, 62-63) la cual, a su vez, nos da luces de la perspectiva que estaba en juego al escoger los escenarios, rostros o acontecimientos capturados.

Se sostiene, por lo tanto, que el significado de estas imágenes que se instalan en uno o varios contextos históricos y culturales, es descifrable tanto por su propias dimensiones, espacialidad y luces, como por su uso, es decir, por el contexto en el cual se involucró y desde donde es capaz de producir „*Rück-und Nebenwirkungen*“ (Jäger 2009, 179)⁶. El mismo autor propone una conexión entre el análisis cualitativo de un ejemplar fotográfico con el análisis serial de un corpus fotográfico que busque temas, motivos y modos de representación de aspectos específicos, con el fin de posicionarlos en una línea de tiempo o una constelación temporal que determine cambios o las continuidades en dichas convenciones (2009, 89-91).

Entonces, para analizar las fotografías en el contexto en que fueron hechas y no sobreanalizar ejemplares únicos, es que se seleccionó un corpus fotográfico relativamente extenso. Se revisaron además crónicas contemporáneas a las fotos, con el fin de comprender no solamente el significado de las temáticas ilustradas, sino también las motivaciones que llevaron a los fotógrafos a transformar en imágenes las miradas que arrojaron sobre el territorio. En segundo lugar, y derivado también del trabajo anterior de sintaxis, se identificaron las posibles condiciones de captura de cada imagen. Por último, identificar en cada una de las fotos las posibles metonimias, metáforas o si acaso se trata de una alegoría. Esto con el fin de delimitar o al menos indagar acerca de su intención primaria: Una fotografía presentada como evidencia o

⁶ “efectos retroactivos y secundarios”.

rastró deberá ser analizada en primer lugar tanto metonimia, entendiendo esta figura retórica como aquella que ofrece fracciones, indicios o rastros de aquello que quiere representar, situándose cerca del campo semántico al cual se quiere llegar o desde el cual se habla. Esto no significa que el mismo ejemplar no pueda contener dentro de sí metáforas, refiriendo un asunto a partir de otro, permitiendo complejizar la interpretación que extraemos de ella. Si una imagen está evocando un tema a partir de otro, no necesariamente significa que estemos frente a una fantasía. La metáfora es entendida aquí como instrumento de comprensión a través del cual se logran concebir ideas que no tienen relación evidente con lo conocido de antemano. Por lo tanto, cualquier imagen con poder evocativo contiene metáforas. Finalmente, aquella foto que se presenta como alegoría, es entendida como un objeto con sentido propio, es decir, una composición que probablemente nunca persiguió fines documentales, a pesar de encontrarse actualmente patrimonializada.

1.5.3. *Análisis de compilaciones fotográficas.*

Un análisis a nivel cultural –es decir, iconológico– buscaría el significado intrínseco tras la imagen, el cual, según Panofsky, debería corresponder al espíritu de la época, la creencia religiosa o la idea de nación. Olvidando la naturaleza de la imagen en tanto alteridad frente al texto, es que se ha criticado la iconología como un intento de transformar a la imagen en texto, reduciendo su potencial de análisis. Intentando alejarse de una lectura netamente textual, es que se analizan los actuales compendios de fotografía dentro del contexto que les dio vida. Se entiende de este modo a cada libro como producto elaborado mediante un mecanismo de patrimonialización que combina la forma de percibir una imagen con la manera que tenemos de leer un texto, haciendo un trabajo de montaje de una foto tras otra. El montaje estaría llamado a contribuir con la legibilidad de la foto, en tanto leer nos signifique „*die zwei Dinge miteinander zu verbinden, einsammeln und entziffern, so wie im Leben unserer Gesichter unsere Augen nicht aufhören, sich zu öffnen und sich zu schließen*” (Didi-Hubermann 2014, 79)⁷.

Como tercera etapa y finalidad de esta investigación se planteó entonces un análisis de los libros de fotos dentro de su actual contexto de patrimonialización, considerando no sólo las circunstancias en las cuales son mostradas (en formato libro), sino además los mecanismos mediante los cuales estas imágenes son puestas en valor, difundidas y

⁷ “unir dos cosas entre sí, recoger y descifrar, así como en la vida de nuestros rostros nuestros ojos no cesan de abrir y cerrarse”.

utilizadas, intentando abarcar el complejo juego entramado entre visualidad e institucionalidad. En primer lugar se identificó el contexto de producción de los libros, visitando los archivos y revisando material emanado tanto de la institución que financia la publicación de dichas fotografías (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes o CNCA, actualmente dependiente del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio), además de otras instituciones que administran el patrimonio material e inmaterial del país, como lo es la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), actualmente Servicio Nacional de Patrimonio Cultural. Esto comprendiendo de antemano que los mismos libros compilatorios de fotos ya contienen filtros de selección.

En total se analizaron 43 fotos en detalle, observando también las imágenes vecinas y la sugerencia de lectura de éstas dentro de cada libro. Por lo tanto, en este punto se realizó una lectura crítica tanto del ordenamiento de fotos dentro de éstos, las yuxtaposiciones intencionadas (o sea, el análisis histórico al cual estas fotos ya han sido sometidas), de las etiquetas y de la información dada sobre cada foto, así como de los textos introductorios de los compendios, entendiendo que estos mismos son diversos y no necesariamente entregan un mensaje único. La relación imagen-texto y la distancia social y temporal que separa estas colecciones de imágenes con la actualidad fue un tema fundamental a considerar.

1.5.4. Fuentes y selección

Las fuentes escritas contemporáneas a la elaboración de las fotos se encuentran en diversos depósitos y bibliotecas, a las cuales se accedió ya sea a través del sitio Web o en las mismas dependencias. Los depósitos visitados fueron:

1. “Memoria Chilena” de la Biblioteca Nacional de Chile.
2. Biblioteca del IFA: Institut für Auslandsbeziehungen en Stuttgart.
3. Biblioteca del Iberoamerikanisches Institut en Berlin.
4. Harvard University - Collection Development Department, Widener Library, HCL.
5. Dirección de Bibliotecas y Recursos de Información de la Universidad de la Frontera. Temuco, Chile.
6. “Ley Chile” de la Biblioteca del Congreso Nacional de Chile.
7. Instituto Nacional de Estadística de Chile.
8. Bayerische Staats-Bibliothek Digital.
9. Biblioteca histórica Benjamín Vicuña Mackenna.

Con excepción de algunas fotografías provenientes de colecciones particulares, las imágenes con las cuales se trabajó se encuentran dispersas en distintos archivos o colecciones:

1. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile, en Valdivia.
2. Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral, en Valdivia.
3. Colección Fotográfica de la Casa de la Cultura de la Municipalidad de Máfil.
4. Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional, en Santiago de Chile.
5. Colección Fotográfica del Museo Histórico Nacional, en Santiago de Chile.
6. Archivo del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, en Santiago de Chile.

Las publicaciones recientes que compilan dicho material fotográfico y de donde surge el interés de toda esta investigación, son las siguientes:

1. “Julio Bertrand Vidal. La Mirada Recobrada. Fotografías, 1905 -1918”. Publicación financiada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2004 (desde 2018 Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio). Las fotos compiladas en esta publicación se comprenden desde el año 1905 hasta la muerte del fotógrafo en 1918. El libro contiene también fragmentos del diario de viaje del autor, una breve biografía, una descripción de la fotografía estereocópica y una breve crónica de la agrupación artística e intelectual “Los Diez”, a la cual Bertrand pertenecía. Las reproducciones digitales se encuentran liberadas en el sitio web de Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile. Ya que Bertrand ofrece fotos de Chile y Europa, del total de imágenes publicadas (94) se analizan tan sólo 2 cuyo escenario corresponde al sur de Chile, las cuales tomó él en su rol de viajero y fotógrafo.
2. “Los Pioneros Valck. Un Siglo de Fotografía en el Sur de Chile”, compilado por Mariana Matthews y Margarita Alvarado. Publicación perteneciente a la colección “Relatos del Ojo y la Cámara” y financiada por el entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes el año 2005. El libro contiene el trabajo de la familia Valck (Cristián Valck, hijos y nietos) en Valdivia y Concepción desde 1858 hasta 1955. Se dispone además de textos introductorios que ofrecen una lectura de su obra. La mayoría de las fotos escogidas para esta investigación se encuentran en la Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile y en la colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral. El libro pone a disposición cerca de 113 fotos, de las cuales

se trabaja directamente con 17. Aunque muchas de ellas corresponden a retratos en estudio, también se cuenta con fotografías al aire libre.

3. “Rodolfo Knittel. Fotógrafo y viajero en el sur de Chile”, compilado por Mariana Matthews y Margarita Alvarado. Libro perteneciente a la colección “Relatos del Ojo y la Cámara”, financiado por el entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y publicado el año 2006. El libro agrupa fotografías hechas por Rodolfo Knittel y su amigo Eriko Volkmann desde 1889 hasta 1937 en sus viajes por el sur de Chile. El libro ofrece textos introductorios que interpretan principalmente a la obra de Knittel. Los ejemplares escogidos se encuentran disponibles en las colecciones fotográficas del Centro Cultural Austral y de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile. De un total de 120 imágenes, se trabaja con 15, siendo todas ellas de exterior o directamente de viajes.
4. “Roberto Gerstmann: Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos, compilado por Margarita Alvarado, Mariana Matthews y Carla Möller. Libro perteneciente a la colección “Relatos del Ojo y la Cámara”, financiado por el entonces Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y publicado el año 2009. El libro contiene una selección del trabajo fotográfico de Roberto Gerstmann en Chile, Perú, Bolivia, Colombia y Ecuador desde 1925 a 1960, además de una interpretación de su obra. Las fotografías escogidas de Gerstmann pertenecen a la Colección Fotográfica del Museo Histórico Nacional de Santiago. Ya que Roberto Gerstmann realizó viajes por todo el continente latinoamericano, de alrededor de 170 fotos, 97 localizadas en Chile, se escogen solamente con 2 fotos que retratan el sur de Chile y que fue posible dar con ellas en la colección que las alberga.
5. “Máfil, Retratos de la Memoria” compilado por María Inés Gutiérrez, directora de la Casa de la Cultura de la comuna de Máfil. Esta publicación, dentro de la cual se tomó parte personalmente en el proceso de investigación, fue, a excepción de las demás, financiada por el Gobierno Regional de Los Ríos el año 2011 y publicada finalmente el año 2013. Este libro que reúne fotografías hechas principalmente por aficionados transita por un período bastante amplio –desde 1893 hasta la década del 2000–, ya que para ese entonces interesaba sobre todo demostrar la trayectoria de la comuna y posicionarla de ese modo como punto clave dentro de la Región de Los Ríos. Los originales de las fotografías pertenecen a colecciones particulares de habitantes de la comuna, quienes son

individualizados dentro del libro. La Casa de la Cultura cuenta con una reproducción digital de cada una de las fotografías. Siguiendo la delimitación temporal de este estudio, es que, de 90 ejemplares, son escogidos 7.

En síntesis, este estudio propone una lectura analítica de un relato visual que, si bien cuenta con imágenes de hace más de un siglo, aparece y cobra una nueva forma en nuestro presente. Para ello, en los apartados siguientes se ofrecerá una contextualización más acabada, un análisis de ejemplares y series fotográficas, además de una invitación a reflexionar sobre este fenómeno de construcción de un relato visual a través de material fotográfico como práctica de representación en medio de un contexto de patrimonialización de la mirada.

En el segundo capítulo se analiza el contexto en el cual el Estado de Chile permitió, facilitó y potenció el arribo de los primeros fotógrafos al sur de Chile en medio de un proceso de fortalecimiento del Estado-nación e instalación de industria en el sur, acercándonos así al discurso hegemónico de la época y al posible rol de las imágenes en ese entonces. En este apartado se comparten fuentes emanadas de los gobiernos de la época, relatos de viajeros o de migrantes compilados por otros autores, a través de los cuales es posible reconstruir la perspectiva desde la cual estas imágenes fueron captadas y vistas por primera vez.

En el tercer capítulo, se lleva a cabo un análisis iconográfico de un conjunto de ejemplares fotográficos que ponen a disposición una caracterización de la población y del territorio desde una mirada guiada por el asombro, la fascinación y la extrañeza de migrantes, viajeros, misioneros y agentes estatales. Se encuentran acá retratos de estudio y fotografías de paisajes que refuerzan la representación exótica del sur, la belleza y similitud con algunos paisajes europeos, además de presentar la potencia de la naturaleza como factor determinante en el relato de la migración.

El cuarto capítulo, siguiendo la lógica de su antecesor, brinda un análisis de un conjunto de fotografías que tienen como temática principal la industria y el comercio en crecimiento en la zona sur del país, ofreciendo evidencias a las crónicas que tanto ponderan el arribo de la racionalidad moderna al sur en reemplazo de la anterior forma de vida. De la mano también de informes como el de la Sociedad de Fomento Fabril o el mismo Censo, se encuentran acá imágenes de cervecerías, faenas en agricultura, ferrocarril, vida en el campo, construcción de espacios públicos, entre otras temáticas relacionadas entre sí.

En el quinto capítulo se expone, en primer lugar, una caracterización y breve análisis del trabajo de administración del patrimonio fotográfico en Chile, lo cual incluye el origen de las instituciones, la actual estructura, su modo de operar y el surgimiento de la noción de fotografía patrimonial. En segundo lugar, mirando las fotos ahora desde el presente y a través de los libros que las compilan, se analizan los mecanismos mediante los cuales se hace uso del potencial evocativo de las imágenes y cómo es que se sugieren modos de leerlas a través de la presentación de series de imágenes dispuestas una tras otra, las cuales pueden contener una pretensión narrativa, insinuar similitud o demarcar diferencias.

Finalmente, el capítulo sexto se aventura a una reformulación teórica, aglutinando conceptos como representación, relato e imagen, los cuales se encuentran atravesados por un proceso de patrimonialización y fortalecimiento del Estado-nación que, aun después de más de un siglo, continúa esforzándose en dicha labor de delimitación identitaria. Finalmente, y desde el caso presentado en este estudio, se ofrece una definición de la noción de relato visual como un modo de otorgar legibilidad a las imágenes con el fin de re-presentizarlas.

Capítulo 2.

“El mundo es la patria del hombre y no sólo el rincón que lo vio nacer”⁸ Migración y colonización visual.

*Y en el bosque los árboles
se acarician con sus raíces azules
y agitan sus ramas el aire
saludando con pájaros
la Cruz del Sur.
La poesía es el hondo susurro
de los asesinados
el rumor de hojas en el otoño
la tristeza por el muchacho
que conserva la lengua
pero ha perdido el alma.*

Elicura Chihuailaf. “La llave que nadie ha perdido” (fragmento).

⁸ Utilizando la expresión de Vicente Pérez Rosales (1854, 8).

El objetivo de este capítulo es demarcar el contexto que impulsó la llegada de los migrantes del continente europeo al sur de Chile y que posibilitó la elaboración de las fotos que, tiempo después, entran a un proceso de patrimonialización. Al caracterizar el escenario previo y durante la elaboración de las fotos, lo que se pretende es un acercamiento al universo discursivo dentro del cual estas fotografías fueron elaboradas y el rol que ellas pudieron haber cumplido dentro del fenómeno migratorio.

Dentro de un discurso altamente difundido tanto en homenajes y crónicas alejadas de la academia, se suele presentar la migración a Valdivia y Llanquihue desconectada del contexto de ocupación militar de tierras mapuches e incluso desvinculada con la migración a la Araucanía. Esto debido no sólo a sus márgenes temporales, al territorio de destino o el origen de los migrantes, sino también por la naturaleza de cada proceso o las motivaciones que se erigían tanto desde el Estado chileno como del país de origen.

En el portal de Memoria Chilena⁹, se codifica el arribo de familias alemanas a Valdivia y Llanquihue (1846-1875) como un proceso de colonización que no necesariamente se entrelaza con el plan de ocupación de la Araucanía, puesto que fue llevado a cabo con anterioridad y no se trataba de la misma provincia. En síntesis, los procesos migratorios no se comprenden como parte de un conflicto armado o un problema en la legislación chilena como lo fue –y sigue siendo– la ocupación en la Araucanía. Lejos de presentarse como parte de este conflicto, la colonización de las provincias de Valdivia y Llanquihue es leída como un movimiento migratorio que dio pie al crecimiento del sur de Chile¹⁰, al desarrollo de actividades industriales y a la diversificación de las ciudades.

Sin embargo, lo que acá interesa en primer lugar es agrupar estas olas migratorias hacia el sur de Chile como componentes de un proceso de delimitación y fortalecimiento del Estado-nación chileno que, además del mencionado conflicto, estuvo acompañado del establecimiento de una estructura particular que facilitaba el cumplimiento del plan de ocupación, la cual incluía desde labores de guerra, hasta iniciativas publicitarias. Es

⁹ El sitio web del proyecto Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional de Chile (de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos) fue creado en el año 2003. En él se encuentra reunido, categorizado y disponible para su descarga o consulta un amplio volumen de material de archivo histórico. Este sitio web es de acceso libre desde cualquier parte del mundo y gran parte del material al que se puede acceder forma parte del patrimonio cultural común, por lo que puede ser utilizado y reproducido libremente. <http://www.memoriachilena.cl/>.

¹⁰ Incluso la propia migración a la región de la Araucanía se ha tratado más de alguna vez separada del proceso de ocupación de la Araucanía, bajo la excusa que el primer barco con migrantes llegó a Chile una vez se había sometido el territorio y reducido a la población indígena, delimitando ambos procesos y proponiendo fronteras de análisis. En una crónica se lee, por ejemplo, que “la cuestión indígena fue vista desde la óptica diplomática suiza, como un asunto de repoblamiento de tierras deshabitadas, un asunto migratorio sin mayor trascendencia política o militar” (Dufey 2004, 16).

desde este punto de vista que, sin la intención de oscurecer las diferencias entre un proceso y otro, se espera dar cuenta de sus similitudes y su intención de origen.

Si bien el arribo de familias alemanas a las provincias de Valdivia y Llanquihue fue la antesala a la migración plurinacional, es posible entender estos dos flujos migratorios como parte de una estrategia única de fortalecimiento del Estado chileno. La segunda ola migratoria o migración plurinacional incluyó alemanes, ingleses y franceses, además de migrantes italianos, baers y suizos contratados mediante empresas colonizadoras (Pinto 2003, 225) para embarcarse a las provincias de Arauco, Bio-Bio, Malleco y Cautín, siendo estas dos últimas hasta fines de Siglo XIX llamadas “territorio de colonización Angol” (Oficina Central de Estadística 1895, 464-553). Es esta segunda ola migratoria la que se enmarca en el proceso que comúnmente se conoce como “pacificación”¹¹ de la Araucanía. Con el fin de encontrar un punto de conexión temporal, es importante abarcar la ocupación de la Araucanía desde su planificación hasta su ejecución –es decir desde 1852 hasta 1893–, entendiéndola como escenario dentro del cual se impulsa, facilita y justifica la migración tanto de chilenos de los valles centrales como de extranjeros hacia el sur de Chile, territorio que incluye el actual sur de la Región del Bío-Bío, la Región de la Araucanía, Región de los Ríos y Región de los Lagos.

En su ya citada crónica “Los Alemanes en Chile” Blancpain (1985, 68-69) sitúa la migración alemana en tres grandes oleadas: la primera de ellas hacia las provincias de Valdivia y Llanquihue desde 1846 a 1875, la segunda entre 1882 a 1914 forma parte de una corriente migratoria plurinacional que incluye como destino la actual región de la Araucanía, pues coincide con el plan de ocupación propuesto por el Estado chileno. La tercera ola, desde 1918, a pesar de escapar al período de ocupación de la Araucanía como tal, es posible comprenderla como consecuencia de una tendencia instalada desde años precedentes. Al respecto de la segunda ola migratoria, se encuentra suficiente documentación de tipo crónica u homenaje sobre el arribo de familias suizas, que, a pesar de no instalarse en la reflexión historiográfica exitosamente, ofrecen material interesante para su interpretación, presentando incluso marcadas diferencias entre sí¹². Con todo, es importante entonces aclarar que la migración alemana, además

¹¹ Claramente se trata de un concepto en disputa. Actualmente la dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, a través del sitio web Memoria Chilena, que como se mencionó, agrupa un importante número de archivos nacionales y se presenta como una fuente oficial para el estudio de la historia de Chile, tipifica dicho episodio como “Ocupación de la Araucanía”, abandonando de una vez por todas la idea de “pacificación”. Como ejemplo reciente, Pedro Cayuqueo dedica el libro “Fuerte Temuco” (2016) a la descripción mediante crónicas este proceso, el cual también llama con el término “ocupación”.

¹² ver por ejemplo el relato romántico de Schifferli publicado en 2007 en comparación al relato crítico de Dufey de 2004 o el impulso documental de Venegas (s/f).

de haber servido de inspiración para la ocupación de la Araucanía, se yuxtapone al plan del Estado chileno durante su segunda etapa, formando parte de un mismo proceso.

Es plausible utilizar los términos ocupación, toma o invasión como sinónimos. Pacificación, en cambio, significa apaciguamiento, paz, desarme. Al optar por la palabra “ocupación”, se expone el escenario en el cual fue llevado a cabo un proceso de incautación, apropiación y posterior colonización sobre tierras indígenas en la Región de la Araucanía por parte del Estado de Chile durante el siglo XIX. Se abandona entonces el concepto de “pacificación”, pues, lejos de representar las acciones perpetradas en ese período, ha sido utilizado como eufemismo que oscurece su carácter violento e ilegítimo, estigmatiza a los habitantes de la Araucanía como personas a quienes era necesario pacificar, además de servir como poderosa justificación ante la dominación y el abuso de las autoridades sobre el pueblo mapuche de ese –e incluso nuestro– tiempo. Esta apropiación de terrenos en sur de Chile fue, por lo tanto, justificada, facilitada y promocionada por parte del Estado a través de planes de ocupación, agentes de colonización e iniciativas de propaganda respectivamente.

Como fuerza homogenizante en potencia, el Estado chileno del siglo XIX asumía la tarea de unificar al territorio y su población, además de fortalecer sus cuerpos legales y el aparato burocrático y militar. Todo ello también con el fin de instalar una racionalidad moderna que permitiera el desarrollo de la industria y el abandono de formas de vida que se opusieran a lo que se entendía como progreso. El 16 de julio de 1812, Camilo Henríquez (1769-1825, fundador de la prensa periódica en Chile) expresaba en el periódico “La Aurora” que “todo lo que empobrece al pueblo, lo que contribuye a que pase una vida incómoda, lo que de cualquier modo se opone a los adelantamientos de la agricultura, de la industria, del comercio, debe extirparse para siempre” (citado en Silva 1960, 95). Pinto (2003, 92-97) puntualiza que tras la independencia, tanto empresarios mineros, agricultores y comerciantes llamaban a articular la economía del país con y como las economías europeas, estableciendo mecanismos de control sobre la población para el logro de sus fines. Según el diagnóstico de fines del siglo XVIII, Chile contaba con una naturaleza fecunda que no estaba siendo realmente aprovechada, dado que la población era considerada escasa y “de pocas luces” (Ibid., 94), situación que se acentuaba al sur del país. El Chile que preparaba su independencia era, por lo tanto, un territorio cuya población ante ojos europeos adolecía de baja instrucción y que requería de una intervención para aprovechar su potencial. Benedict Anderson afirma que “por lo menos en Sudamérica y Centroamérica, las ‘clases medias’ de estilo europeo eran todavía insignificantes a fines del siglo XVIII. (1993, 78), distando de lo que deseaba para la futura República. Entrado el siglo XIX, estos sectores medios

se caracterizaban por “no adoptar una identidad propia, sino que más bien su conducta social fue imitativa a la de la clase alta” (Norambuena y Bravo 1990, 79), sin lograr por lo tanto instalar un discurso asociado a su posición social. El mismo Camilo Henríquez indicaba que no se necesitaba “más que imitar; sigamos el ejemplo de los pueblos cultos, y se abrirán en el país las fuentes de la prosperidad y de la abundancia” (citado en Silva 1960, 95). Ante este panorama de todavía baja diversidad, en el cual un discurso único lograba difundirse rápidamente como hegemónico, las acciones propuestas desde las clases dominantes y el poder central conducían hacia el establecimiento de un gobierno unitario y fuertemente centralizado, a un crecimiento a espaldas de cualquier proyecto latinoamericano, la extracción de riquezas, inversión en la educación y, sobre todo, atracción de población europea al sur del país (Pinto 2003, 92-97).

Chile decide definir tanto sus fronteras como la identidad de una población que, se esperaba, fuera lo suficientemente leal y estuviera convenientemente arraigada para contribuir a los objetivos propuestos por el poder central, además de reproducir discursos y prácticas generación tras generación. Esta nación y la propia nacionalidad, lejos de considerarse hechos naturales, son ficciones cuidadosamente creadas, o en palabras de Anderson, “artefactos culturales de una clase particular” (1993, 21). Para ser reconocida como tal, dicha entidad se imagina desde tres puntos de vista. En primer lugar, se piensa con límites determinados, “porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones (Ibid., 24-25). Además, requiere ejercer soberanía sobre su suelo e imaginarse así un poder efectivo sobre el suelo, ya que “el concepto (de nación) nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado” (Ibid., 25. Aclaración entre paréntesis propia). Por último, “se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal (Ibid.).

Bajo esta imagen de comunión que entrega a la población un sentido de pertenencia y un sentimiento de arraigo hacia un territorio, el Estado encuentra suficiente fundamento para llamarse a sí mismo eje articulador o “potencia actuante de lo Uno” (Clastres 1996, 60), asociando cualquier iniciativa que desde sí provenga como un acto *oficial* y, en consecuencia, legítimo. Por otro lado, definiendo quién es ese “Uno” y quién es el “Otro”, se establece quién se ubica en el centro y quién está en los márgenes de la sociedad, además de asignar un carácter de ideal a aquel grupo que reúne las características

identitarias deseables, mientras que todo aquel que no se identifique con lo propuesto como ideal, se convierte en alteridad, diferencia y rápidamente en disidencia. A esto es preciso sumar que dicha diferencia –encarnada en el pueblo mapuche– se había configurado como tal en el marco de un discurso racista que establecía una jerarquía entre distintos grupos (Kaltmeier 2005, 57) y, por lo tanto, no llevaba consigo una connotación positiva. Por ende, la existencia del pueblo mapuche significaba para los gobiernos de la época un obstáculo para la delimitación fronteriza, el crecimiento económico esperado y, dado a su reclamo de autonomía, era también un freno a la construcción de un gobierno unitario.

Y si a los habitantes de la Araucanía se les concebía como un obstáculo para la unificación del territorio nacional, ¿por qué no detenerse ahí en vez de expandir la frontera? Es decir, ¿qué justificaciones tan poderosas lograban que el Estado decidiera expandirse en vez de delimitar el territorio con el que ya contaba? Rápidamente aparece la razón económica, la cual se encontraba explícita en las justificaciones de la ocupación, además de la necesidad de conectar al norte y centro de Chile con el territorio al sur de la Araucanía, en donde ya se habían experimentado procesos migratorios y en donde el Estado ejercía soberanía con antelación. Por otro lado, tanto la concepción de país unificado, como la imagen y los valores asociados a éste, habrían sido imposibles de articular en un contexto de división territorial explícita. La adopción de la provincia de Arauco como una maniobra de la cual se lograría provecho económico y administrativo era entonces un paso imprescindible para el fortalecimiento de la nación en un orden político y cultural. Es en dicha construcción de la nación en donde la Araucanía debía, además de ser útil al poder central, figurar como parte del imaginario nacional y la definición del ser chileno.

Ya que la mera obediencia hacia el orden no aseguraba la pervivencia y el reconocimiento de modos de pensar, actuar y ser como constitutivos del país, este proceso de ocupación traería consigo acciones desde distintos frentes que conseguirían involucrar a la población en el proceso que viviría. Alimentado por el planteamiento que Camilo Henríquez había hecho en 1812, se sostenía como indispensable “que el interés particular de cada familia, de cada ciudadano esté perfectamente unido con el interés nacional” (citado en Silva 1960, 99). Es más, de no existir sujetos arraigados capaces de reproducir la estructura y los valores establecidos en un país, difícilmente se lograría revestir los hechos o fenómenos bajo el nombre de memoria o tradición, pues dicha identificación sólo es posible a través de la propia experiencia de un pueblo y la mirada retrospectiva que éste hace sobre sí mismo. Las razones de la ocupación desde Chile se explican entonces, tanto desde la estructura imperante (establecimiento de un

gobierno unitario y el crecimiento económico basado en la explotación de riquezas), como desde el imaginario que desde ya se creaba en torno al país.

Al mismo tiempo, Europa pasaba por una complicada crisis que había llevado en primer lugar a numerosas familias a abandonar sus hogares. En 1846 una fuerte crisis afligió al continente europeo; la causa se habría encontrado en una enfermedad en la papa que afectó en gran medida las cosechas, dañando incluso las plantaciones de cereales. Se trató por lo tanto de una crisis agraria que derivó en una crisis de hambre (Stegmaier del Prado y Bender 2006, 176), apareciendo la idea de migrar cada vez más fuerte. Es importante acá aclarar que, si bien en la mayoría de las fuentes de la época no se enfatiza la crisis económica e incluso política que atravesaba Europa como una de las razones más importantes para abandonar sus países de origen, dicha crisis efectivamente tuvo un rol fundamental en la decisión de muchas familias de tomar la asistencia ofrecida por el Estado de Chile. Gilberto Harris comenta que “en una de las ‘sagas’ de Jean-Pierre Blancpain se nos pretende hacer creer que todos tenían una holgada situación económica” (1997, 560), expresando de una vez que el origen de muchos migrantes no era ciertamente burgués o siquiera ilustrado, sino que se trataba también de proletarios, aventureros, deudores y desertores (Ibid., 543-566). El autor remata la idea anterior preguntándose “¿Por qué todavía en 1868 los alemanes residentes en Valdivia, que indiscutiblemente tenían mejor situación que los establecidos en los alrededores de la laguna, solicitaban auxilios al gobierno para hacer venir a parientes y amigos?” (Ibid., 560). Como tratando de desmarcarse de antemano del conjunto de migrantes que requería trasladarse de país por inestabilidad también política o incluso por condenas, es que Stegmaier del Prado y Bender expresan que desde la región de Baden-Wurtemberg no existían razones políticas ni religiosas para abandonar Alemania, sino solamente de orden económico (2006, 180).

Con todo, para ese entonces en que un gran número de extranjeros solicitaban asistencia para migrar, Chile era pensado como un territorio de paz “alabado por viajeros extranjeros, apreciado por los exiliados que se refugian en él” (Blancpain 1985, 25). Ahora, conociendo los conflictos de tenencia de tierras y la intervención militar en territorio anteriormente indígena, se puede dudar de esa visión ideal de país que refería Blancpain. Fue en 1852 que la familia Valck se instala en Valdivia y desde 1858 comienzan con el trabajo en fotografía en la ciudad, instalando el primer estudio fotográfico del sur de Chile (Odone 2005, 13). Desde Kassel, ciudad de origen de los Valck, estos fueron testigo de la crisis económica que experimentaba Alemania, “la que se sentía con mayor rigor entre los gremios artesanales, los campesinos, los obreros y los pequeños propietarios” (Ibid.), encontrando suficiente justificación para dejar el país.

Desde Chile, la ocupación fue justificada no solamente antes de su ejecución, sino también durante e incluso una vez completado el proceso. Uno de los primeros instrumentos que se encuentran es el mismo plan redactado por Cornelio Saavedra el año 1861, aunque ya desde 1854 se había iniciado un debate que instalaba la ocupación de la Araucanía como un tema urgente. Al respecto, Pinto dice que “desde un comienzo *El Mercurio* de Valparaíso recoge un conjunto de opiniones y correspondencia de corresponsales de la zona que recomiendan la ocupación del territorio por la fuerza. Un par de años más tarde se suma a esta campaña *El Ferrocarril* de Santiago” (2003, 236). En dicho periódico, Benjamín Vicuña Mackenna –antiguo secretario de la Sociedad de Agricultura de Santiago y posteriormente diputado por Valdivia– aportaba con fundamentos para atraer población extranjera al sur. En “Bases del informe presentado al supremo gobierno sobre la inmigración extranjera” expresaba Vicuña Mackenna que, para que Chile logre aprovechar sus riquezas y abandonar la “desmoralización de las masas” (1865, 13) “no hay que contar sólo con la acción del gobierno” (Ibid.)¹³, sino que era preciso contar con la presencia de extranjeros. La inmigración, era, ante ojos de Vicuña Mackenna, “la solución de todas las cuestiones, solución fácil, pronta, hacedera” (Ibid.) Más adelante aparece una serie de crónicas escritas tanto por los mismos agentes de colonización, como por otros viajeros. Estas fuentes que son citadas a lo largo de este estudio, en parte justifican las acciones llevadas a cabo por el Estado chileno, a la vez que promocionan el territorio como un suelo fértil en donde los migrados pueden comenzar una nueva vida.

Al mismo tiempo que fue justificada, la ocupación fue facilitada mediante mecanismos propuestos desde la misma estructura estatal. Destacan aquí la Ley de Colonización de 1845 (Lara 2014, 64), la creación de la provincia de Arauco en 1852 (Pinto 2003, 234-236) y la creación de la Agencia General de Colonización de Chile en Europa en 1882. Amparado bajo la ley de 1845, el Estado contaba con una figura legal que autorizaba la instalación de “colonos” extranjeros en el país. Las familias de este primer movimiento migratorio provenientes de Hesse y Brandenburgo (Blancpain 1985, 73-75), se desempeñaban principalmente en trabajos manuales. Se esperaba de esa manera que, a través de la instalación de estas familias jóvenes que se veían afectadas por las crisis europeas, las provincias de Valdivia y Llanquihue fueran el escenario para el surgimiento de oficios, el desarrollo industrial y comercial. Al respecto, afirma Wunder en una pequeña contribución en la revista „*Übsersee Rundschau*” que

¹³ Para facilitar la lectura, todas las citas que estén escritas en castellano o en alemán usados durante el siglo XIX han sido modificadas a la escritura estándar actual. Los títulos de libros o nombres de organizaciones, sin embargo, se mantendrán tal cual. Ejemplo: “Sétimo Censo Jeneral de la Población de Chile” no se modifica.

Am 18.11.1845 wurde vom Präsidenten Bulnes und seinem Minister Montt ein großzügiges Kolonisationsgesetz unterzeichnet. Der Kaufmann Ferdinand Flindt in Valparaíso erwarb Land bei San Tomás in Riobueno, im waldreichen Hinterland von Valdivia, schloss einen Vertrag mit Philippi und schickte sein Schiff „Catalina“ nach Deutschland, um die ersten Einwanderer zu holen. Es waren neun hessische Handwerkerfamilien aus Rotenburg an der Fulda, die Philipps Bruder, der Professor in Kassel war, angeworben hatte (1949, 61)¹⁴.

Incluso en un intento por visibilizar el origen trabajador de algunas familias, es que Blancpain manifiesta y marca una diferencia entre la figura del migrante alemán y el componente español que había arribado a Chile anteriormente, expresando que “en esto puede apreciarse lo que los separa de cierta tradición hispánica, menospreciadora del trabajo práctico” (1985, 75). Atestigua de ese modo en pleno siglo XX (la primera edición del libro en francés es del año 1974) el valor positivo con el cual se vincula a la migración alemana y al trabajo manual o de oficio como motor de desarrollo dentro del discurso historiográfico, en contraposición a la tradición hispana, caracterizada desde su punto de vista como poco trabajadora y por consiguiente perjudicial para los fines de desarrollo.

Aparte del interés por parte de Chile de incorporar población al territorio del sur, es posible afirmar que desde el continente europeo Chile figuraba como una tierra atractiva para comenzar una nueva vida, pues el país no solamente era presentado como un territorio libre de conflictos, sino también abundante en recursos naturales, próspero para dar vida a cualquier negocio. En sus esfuerzos por facilitar aquel desarrollo, es que el Estado continuó aportando intencionalmente a la apertura del país hacia el extranjero, fortaleciendo la industria y el comercio. Dentro de esta serie de iniciativas de los gobiernos de la época, destacan “una considerable cantidad de leyes de privilegios exclusivos para diferentes actividades de producción manufacturera” (Norambuena y Bravo 1990, 77), eximiendo por ejemplo de pagos de patentes o impuestos a algunos industriales. A ello se suma “una nueva legislación aduanera en 1897, cuyo objetivo era garantizar el normal desarrollo de la industria y la creación de la Sociedad de Fomento Fabril en 1883” (Ibid.).

¹⁴ El 18.11.1845 fue firmada una generosa ley de colonización por el presidente Bulnes y su ministro Montt. El comerciante Ferdinand Flindt en Valparaíso adquirió terreno en San Tomás, en Río Bueno, al interior rico en bosques de Valdivia, cerró un contrato con Philippi y envió su barco “Catalina” hacia Alemania para recoger a los primeros inmigrantes. Eran nueve familias obreras hessenianas de Rotenburg del Fulda, a las cuales reclutó el hermano de Philippi, quien fue profesor en Kassel.

En este territorio que se hacía ver como fértil, estable y alejado de los actuales conflictos con los que se convivía en Europa, se les ofrecía a las familias recién llegadas condiciones de instalación que sonaban bastante convenientes, aunque no se haya previsto una serie de dificultades que más tarde sucederían. Leemos por ejemplo en la “Memoria sobre la emigración, inmigración i colonización” de Vicente Pérez Rosales, quien sucedió a Philippi como agente de colonización, que a los “colonos”:

Chile los recibe en el puerto, los hospeda, los mantiene, los conduce a la colonia, les reparte terrenos *en proporción a sus familias*, les da mantenciones para el primer año, útiles y herramientas profesionales, materiales para las casas, bueyes, vacas paridas y semillas; sacerdotes, médicos y escuelas; y además tiene entre ellos un empleado especial que vela sobre sus necesidades y les sirve de órgano para con el Gobierno, y para protegerlos del contacto y de la injerencia de las autoridades comarcanas. El colono además es chileno, tan pronto como declara bajo juramento y ante la autoridad competente que renuncia a su primitiva patria y quiere serlo; goza durante 20 años de la exención de pagos de diezmos, alcabala y patentes; interna y sin embarazos aduaneros sus máquinas y los efectos que conduce para su uso; y es admitido, con preferencia a todos los hijos del país, en los trabajos de interés público que se siguen en la colonia (1854, 103-104. *Cursivas del autor*).

Según lo expresado por Pérez Rosales, además de facilitar su instalación con recursos para construir y producir, eran absueltos del pago de impuestos, patentes o cargos que el resto de la población nacional se veía obligada a pagar, facilitando de ese modo la puesta en marcha de negocios y el ingreso de maquinarias con las que no se contaba en el sur de Chile a la fecha. Si se considera además que se favorecía su inserción en puestos de trabajo en el sector público, no resulta extraño que su desarrollo incluso profesional se haya visto desde un principio facilitado por el mismo Estado, convirtiéndose este grupo de migrantes en una elite con un acceso privilegiado a recursos y conocimiento. La fuente se enmarca plenamente en la primera ola migratoria a las provincias de Llanquihue y Valdivia, por lo que es posible asumir que dichas condiciones de instalación fueron aplicadas al menos desde el inicio hasta el término de este primer movimiento migratorio.

Franz Kindermann, propietario de “Bellavista”, terreno adquirido para la llegada de los primeros migrantes alemanes en Río Bueno (Frittbogen 1936/7, 276), había apoyado a Philippi en su labor como primer agente de colonización. Fue él quien sostenía un gran interés por “establecer una gran colonia en esas desoladas regiones” (Hoerll 1910, 9)

y describía a Chile como ese lugar donde los alemanes podían encontrar una nueva patria, facilitando el traslado y prometiendo un futuro de solvencia, aunque no exento de dificultades resultantes del mal manejo por parte de la administración estatal. Aparte de los problemas de monopolio de tierras por parte de valdivianos que refieren Stegmaier del Prado y Bender (2006, 192), los autores afirman que el gobierno de Chile subestimó el problema de tenencia de tierras que traería consigo la instalación de migrantes, dejando en evidencia el carácter improvisado y la mala planificación con la que el poder central abordó la colonización (Ibid., 191). Aunque sin responsabilizar al mismo gobierno de la situación, admitía el Secretario de la Sociedad de Fomento Fabril que “nuestro gobierno ignoraba de qué terrenos podía disponer” (Pérez Canto 1894, 6), sin juzgar ese desconocimiento como de irresponsable desconexión con el territorio, sino quejándose luego, diciendo que “cuando los agentes oficiales se presentaron para tomar posesión de los que se estimaban del Estado, se encontró que los más adecuados habían pasado a manos de injustos detentadores que alegaban títulos forjados por la avidez del lucro” (Ibid.).

A pesar de seguir siendo un destino atractivo, sobre todo para familias afectadas por la crisis europea, las quejas sobre lo duro del trabajo y las irregularidades en las que se vieron tomando parte algunas familias de migrantes no tardaron en aparecer. En un esfuerzo por advertir a las familias que aceptaban migrar, el doctor Aquinas Ried, quien viajó junto a Kindermann por el país, afirmaba en su revista „*Deutsche Auswanderung nach Chile*” (1847) lo siguiente:

Betrachtet man das unsägliche Unglück, die allzu bitteren Leiden der Tausende von Tausenden, welche, von einem wandernden Dämon besessen, rücksichtslos ihre Heimat verlassen, um sich nebst Weib und Kind mit ihrem kleinen All den Stürmen des Ungefährs in einem unbekannten Lande zu überlassen, so zweifelt man, ob das Hindeuten auf ein neues, noch unversuchtes Feld nicht ein Fluch vielmehr als ein Segen sei. Hunger, Seuchen und mannigfaltig Elend verfolgen diese unvorsichtigen Menschen, denn das Schicksal ist unerbittlich, und wer den Gesetzen der Vernunft zuwiderhandelt, muss unfehlbar sein Vergehen abbüßen (citado en Wunder 1949, 62)¹⁵.

¹⁵ “Si se considera la infelicidad incalculable, los demasiado amargos sufrimientos de los miles de miles, los que, poseídos por un demonio errante, abandonan desconsideradamente su hogar junto a su esposa e hijo con su pequeño universo, para entregarse a las tormentas del azar en un país desconocido, entonces se duda si lo señalado como campo inexplorado sea mucho más una maldición que una bendición. Hambre, epidemias y múltiples miserias persiguen a esta descuidada mente, pues el destino es inexorable, y quien viola las leyes de la razón, debe expiar sus culpas”.

Revistiendo de heroísmo la experiencia de aquellos migrantes que supieran sortear las dificultades, el doctor Ried advierte a los futuros viajeros, declarando al mismo tiempo que todo esfuerzo tiene sus frutos: *“Hier ist das Land von Milch und Honig nicht. Im Schweiß des Angesichts muss man hier sein Brot erwerben – hier hat man nur den Trost, dass man es erwerben kann”* (Ibid.)¹⁶.

Por su parte, Chile establecía en 1852 una figura especial en la ley que creaba la provincia de Arauco, definiendo la Araucanía ya no como territorio indígena, sino como “territorio fronterizo” sujeto a las precisiones del poder central (Pinto 2003, 234-236). Esta acción fue la que permitió al Estado traspasar la antigua frontera de manera legítima, ocupar y expropiar grandes predios de tierra, e instalar una estructura suficiente para el funcionamiento de la burocracia estatal, facilitando, entre muchas otras cosas, la construcción de caminos y, más adelante, la contratación de “colonos”. Este cambio de definición desde “indígena” a “fronterizo” se entiende no solamente como una gestión burocrática que traería ventajas administrativas para el gobierno central, sino además y de manera fundamental, se entiende como el cambio de un punto de vista hacia una forma de concebir y, literalmente, nombrar a un territorio. Es una maniobra para revestir ese acto burocrático de sentido y volver indiscutible el derecho que el gobierno central tenía de ejercer soberanía sobre la Araucanía.

Es tras la fundación de la provincia que el militar Cornelio Saavedra propuso el primer plan de ocupación que prometía ser efectivo a corto plazo, aprovechar el territorio para la producción y el desarrollo y, sobre todo, volver efectiva la soberanía sobre la Araucanía. Este plan iba a ser implementado “(...) hasta que haya desaparecido la actual anomalía de existir un territorio chileno al cual no alcanza el imperio de la constitución y las leyes de la República; y concluya para siempre el antagonismo entre las dos razas, por la civilización de los bárbaros” (Saavedra 1861, 14). Y si todo el territorio al sur de la Araucanía era considerado el “sur replegado y separado de Chile central histórico por la Frontera araucana” (Blancpain 1985, 67), lo razonable para las autoridades de ese entonces era implementar dicho plan de ocupación.

Desde 1866 se insiste por ley en fundar poblaciones en la Araucanía a través de población que se llamaba de “colonos” nacionales y extranjeros sobre terrenos que – desde el poder central– eran definidos como baldíos (Pinto 2003, 239). Pérez Rosales ya había escrito en 1854, durante plena ola migratoria hacia Valdivia y Llanquihue, que “la colonización es para Chile lo que para toda nación que tenga desiertos que poblar,

¹⁶ “Este no es el país de la leche y la miel. El pan se gana con el sudor de la frente -aquí se tiene sólo el consuelo, que se puede conseguir”.

industrias que introducir, amor al trabajo que crear, mendigos a quienes mantener, inválidos a quienes premiar, criminales a quienes reformar” (1854, 87). En 1867, la Araucanía pasa de considerarse un territorio fronterizo a un territorio de colonización (Pinto 2003, 239), nomenclatura que no sólo justifica la pérdida de autonomía del territorio frente al gobierno central chileno, sino además declara la necesidad de atraer nueva población como la que Pérez Rosales había referido en su crónica y que tanto desarrollo estaba trayendo a las provincias de más al sur.

Por otro lado, y ya que el pueblo mapuche era representado como un grupo bárbaro al cual era necesario “pacificar” para volverlo civilizado, esta ocupación claramente no se trató de un proceso pactado o al menos moderado por ambas partes, sino que más bien se trató de un intervención sobre el territorio que buscaba, según la editorial del 24 de mayo de 1859 de El Mercurio de Valparaíso, reducir “a la obediencia a sus bárbaros moradores” (1859, 2), quienes eran descritos por los medios que difundían el proceso de ocupación como un grupo humano absolutamente “limitado, astuto, feroz y cobarde al mismo tiempo, ingrato y vengativo” (Ibid.). No es extrañar entonces que durante todo el documento en el que Cornelio Saavedra presenta su plan de ocupación, éste además de subestimar la inteligencia y la honestidad de los mapuches, prohibiendo su involucramiento en cualquier tipo de negocio en torno a las tierras, los nombre reiteradamente como “araucanos”, “indios”, “bárbaros” o incluso como “enemigos” (1861, 6-22), desechando de antemano el nombre con el que ellos mismos se identifican y posicionándolos dentro del conflicto como el bando al cual era preciso reducir literalmente.

La relocalización de la población mapuche consistió entonces en una reducción en comunidades apartadas de los centros, o bien en una absorción de las familias mapuches dentro de la vida en la ciudad. Esta reducción significó finalmente una transformación social, pues no hablamos solamente de espacio o tierra recortados, sino de formas de vida, costumbres y hábitos asociados a ese territorio y que tuvieron que modificarse a la fuerza. Es decir, “todo su mundo cultural se transformó en una sociedad agrícola de pequeños campesinos pobres, en que los cultivos de subsistencia y la ganadería de pequeña escala será hasta hoy la base de su mantención” (Bengoa 1996, 330). Esta “campesinización forzosa” (Ibid.) trajo consigo una progresiva precarización, además de un debilitamiento y una pérdida de elementos culturales propios.

Para 1907, se expresaba en la memoria del Censo presentada al supremo gobierno por la comisión central del Censo que “si la población indígena de la Araucanía no parece en vías de extinguirse, si su fusión con los demás elementos étnicos no se ha

consumado en la proporción que fuera de desearse, en cambio ha dejado definitivamente de formar un todo compacto, una nación con sus 'fronteras' definidas como lo fue hasta hace un cuarto de siglo" (Comisión Central del Censo 1907, XXIII). Ahora, más allá de la reducción forzada de aquellos espacios utilizados por familias mapuches, en general en el sur se identificaron "cambios en el paisaje que fueron de la mano de una reorganización del espacio social, considerando la integración de migrantes extranjeros y los intensos movimientos migratorios al interior del país" (Poblete y Egert 2017, 31).

Sumado a la hostilidad y la constante intervención militar que no procuraba cuidar sus vidas, apuntan Stegmaier del Prado y Bender que en reiteradas ocasiones a los mapuches se les engañó, apoderándose de sus tierras a cambio de alcohol, práctica que no sólo se hizo conocida entre chilenos, sino incluso entre algunos alemanes (2006, 192). Más allá de estas irregularidades, a nivel estructural no existía disposición alguna que pudiera beneficiarlos. Pues a nivel estatal, el interés "estuvo concentrado en establecer chilenos y extranjeros en la zona. Comparando, es notable la diferencia establecida por el Estado entre indígenas y rematantes de tierras fiscales, en el acceso a la tierra" (Almonacid 2009, 14). Al tiempo que se desplazaba a familias completas de mapuches a zonas retiradas, se adquirían terrenos y se establecía en ellos a los pasajeros de los barcos que venían llegando. Por ejemplo, "en Malleco, entre 1882 y 1915, el Estado donó, a 870 familias de colonos extranjeros, 51.118 hectáreas; en Cautín, en los mismos años, a 459 familias, 26.208 hectáreas; y en Valdivia, entre 1850 y 1915, a 573 familias, 25.575 hectáreas" (Ibid.).

En medio de la aplicación del plan de ocupación, estalló la guerra del pacífico que enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia, suceso que demandaría la presencia del ejército en el norte y, en su reemplazo en la Araucanía, el establecimiento de guardias cívicas en 1880 (Pinto 2003, 244). Por ende, esta etapa de la ocupación involucra no sólo al gobierno y al ejército en la ejecución del plan, sino que además a la población civil, cuya participación prueba la eficacia de la difusión del proceso en medios de comunicación de la época como el periódico El Mercurio de Valparaíso citado aquí. En 1881, tras el término de la guerra del pacífico, el ejército vuelve a la Araucanía. Al tiempo que se funda la ciudad de Temuco, oficiales chilenos mantienen correspondencia con oficiales argentinos, quienes se apoyan mutuamente. Para 1882 se fundaban Ercilla, Imperial, Carahue, Galvarino, Freire y finalmente Villarrica en 1883, organizando así el territorio bajo la lógica del Estado-nación e instándolo a cubrir las necesidades que acarreaban consigo la fundación de ciudades. (Pinto 2003, 245). Aquí se está refiriendo no solamente a la instalación de mecanismos burocráticos y la subordinación del territorio al centro,

sino también es necesario dar cuenta de cómo el propio cotidiano se vio fuertemente modificado: escuelas, comercio, oficios, migración, y un sinnúmero de fenómenos que transforma el día a día de quienes habitaban un territorio en el que –antes de la aplicación del plan– funcionaba bajo sus propios preceptos.

Esta migración es comúnmente referida en la historiografía bajo el nombre de “colonización”, pues se entendía como la inserción de formas de vida de familias extranjeras en territorios despoblados. Ésta, como se ha descrito hasta este punto, estuvo justificada, facilitada y promocionada desde el gobierno central, a la vez que deseada desde los países de origen de los viajeros e, incluso, fundamentada con un trasfondo intelectual. En su ya citada crónica, Vicente Pérez Rosales posiciona la movilidad como un acto propio tanto del ser humano como de las aves, además de declarar que “el mundo es la patria del hombre y no sólo el rincón que lo vio nacer” (1854, 8). Establece de este modo el derecho del ser humano a trasladarse, afirmando que “el mundo es patrimonio de la humanidad, que las poblaciones tienden constantemente a nivelarse en su superficie, y que la palabra extranjero en cuanto a sus efectos sobre el hombre en particular, es una voz inmoral que debería borrarse de todos los diccionarios” (Ibid., 9).

Presumiblemente el gobierno central encontró suficiente fundamento para nacionalizar a los emigrados como chilenos en las propias palabras de Pérez Rosales (1854, 103-104), además de insertar así de manera eficaz a los migrantes en los territorios concedidos, sin que sus títulos de propiedad pudieran verse afectados por asuntos de burocracia nacional. En el artículo 5 de la misma ley de 1845 se lee que “todos los colonos, por el hecho de avecindarse en las colonias, son chilenos y lo declararán así ante la autoridad que señale el Gobierno al tiempo de tomar posesión de los terrenos que se les concedan” (Ley de Colonización 1845, 1), aunque para mayo de 1853 se lee una modificación que expone que ciudadanos chilenos serán solamente aquellos que así lo aclaren (Bauer 1929, 71). Y aunque en la práctica algunos hayan conservado su nacionalidad alemana, en un homenaje a la nación chilena afirma Ernesto Maier, quien en 1910 fue presidente de la sociedad científica alemana de Santiago que

los millares de hombres de raza germánica que en el transcurso del siglo pasado han llegado a tus costas, no han quedado forasteros extraños entre tus hijos: han tomado parte en vuestras luchas y vuestros sufrimientos, han tomado parte en vuestras alegrías y vuestros éxitos, han contribuido con lo mejor que tenían a colaborar en el próspero desarrollo de Chile, del cual hoy podéis gozar ufanos y con bien merecida satisfacción (1910, VI).

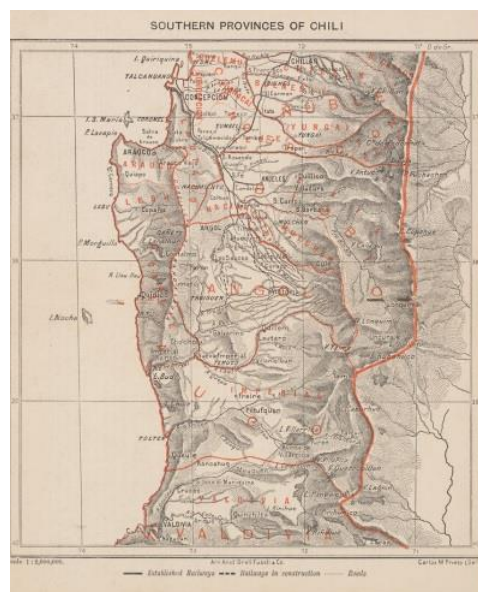
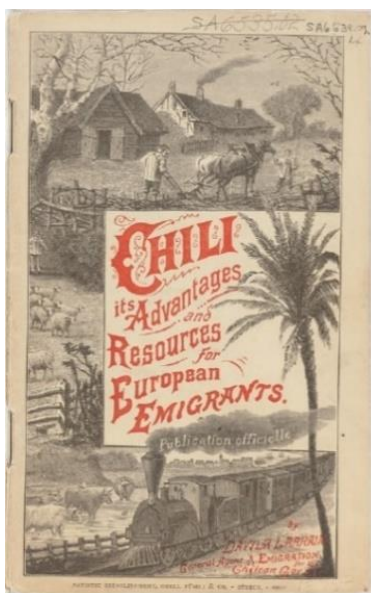
Con el arribo del ferrocarril a Temuco en 1893 (Pinto 2003, 246), además de estimular la diversificación del comercio a su alrededor y crear oficios asociados a él, se comunicó al sur con el centro del país, eliminando ese carácter de fronterizo con el que se identificaba al territorio, uniéndolo físicamente con el centro del país a través de una línea férrea, además de facilitar el acceso y la llegada de nuevos habitantes tanto para las localidades que habían sido recientemente fundadas, como para las que se ubicaban más al sur y que habían sido anteriormente escenarios de migración. Durante ese tiempo se llevaba a cabo la segunda ola migratoria ahora plurinacional (1882 -1914), la cual incluyó según Blancpain (1985, 69) a proletarios urbanos y rurales de las marcas orientales de Alemania. Es por lo tanto lógico asumir que no todo migrante contaba con recursos o capital suficiente para costear el traslado de sus familias y su instalación. Esto vendría a enfrentarse con lo que Pérez Rosales había enunciado, cuando declara que las ideas que promovían la migración de proletarios europeos eran tan insignificantes que ni siquiera lo concebía como un perfil de “colono” que mereciera mencionarse, pues quien migraba era quien contaba con recursos para hacerlo (Pérez Rosales 1854, 23-24). Chile, de hecho, se presentaba como un territorio rico en recursos naturales, pero que al no contar con maquinarias o técnicas lo suficientemente elaboradas para aprovechar los recursos, difícilmente podía ponerse en marcha ese desarrollo tan anhelado por el gobierno. El interés era, por lo tanto, atraer al país a personas que pudiesen colaborar con el ingreso de prácticas, tecnología, y fuerza de trabajo, resultando entonces insignificante si estos migrantes contaban con un gran capital financiero o si se encontraban empobrecidos.

Atendiendo a la delimitación temporal establecida por Blancpain, la familia del fotógrafo Rodolfo Knittel habría llegado a Valdivia al finalizar la primera ola migratoria. Knittel nace un poco tiempo después que su familia se había ya instalado en Chile, en 1876. Sin embargo, el perfil de la familia Knittel en tanto proveniente de Austria, correspondería más bien a lo que se ha descrito como migración plurinacional al territorio del sur de Chile. No obstante, lo que a ese respecto interesa, más allá del posicionamiento y categorización de la familia de Rodolfo Knittel como representantes del primer o segundo movimiento migratorio, es la etapa dentro de la cual Knittel se desarrolló como fotógrafo. Resulta fundamental considerar que al momento en que Knittel comenzó a interesarse por la elaboración de imágenes, ya existía en la ciudad el estudio fotográfico de la familia Valck, en donde incluso Knittel fue retratado de niño (Mendoza 2006, 14). Para cuando él comenzó con la práctica de fotografía, la provincia de Valdivia ya mostraba los avances producto de la instalación de maquinarias y comienzo de actividades industriales, asunto que no tardó en transformarse en uno de sus motivos

favoritos para fotografiar, además del paisaje, las agrupaciones sociales que se iban fundando y el impacto de desastres naturales sobre la ciudad.

Valck habría sido entonces el primer fotógrafo conocido en el sur de Chile que desarrolló su oficio de fotógrafo de estudio al mismo tiempo que el Estado promovía la migración y la producción industrial. Knittel, por su parte, habría comenzado con su trabajo unos años después, trabajando al mismo tiempo que en el país se promovía, además de la misma migración, el trabajo y el desarrollo industrial, el surgimiento del turismo y el establecimiento de los hitos paisajísticos nacionales. De este modo, Knittel había llegado para sumar otros motivos para capturar, los cuales, coincidentemente, también resultaban interesantes de difundir para el incipiente Estado-nación. Es así como retratos de familias, tarjetas postales, actos públicos, trabajo en la tierra, industria y paisaje eran captados día a día en la joven República, tomando cada día el sur de Chile un sentido figurativo.

Como labores que se pensaron exclusivamente para la promoción de la migración hacia el sur de Chile ya fuera ejecutadas antes, durante y después de los movimientos migratorios mismos, encontramos iniciativas pensadas desde el poder central, así como la circulación de correspondencia entre familiares, fenómeno con el que el Estado no contaba de antemano, pero del cual sin embargo se sirvió. El Estado, a través de su agencia de colonización y más tarde las publicaciones de Ferrocarriles del Estado para potenciar el turismo, ofrecía una atractiva publicidad para futuros migrantes o simplemente para viajeros que deseaban conocer esas nuevas ciudades tan prósperas, las cuales eran presentadas como resultado de la migración.



Imágenes 1 y 2:
Portada folleto "Chili"
de Dávila-Larraín y
página 24 del mismo,
en donde se clarifica el
espacio a poblar.
Disponible en: Harvard
University - Collection
Development
Department, Widener
Library, HCL.

Para 1885, Benjamín Dávila-Larraín, el entonces agente de colonización de Chile en Europa, se encarga de crear el museo de productos chilenos, además de redactar y difundir el folleto informativo “*Chili*”, el cual fue publicado en francés, alemán, inglés y flamenco (Agencia General de Colonización de Chile en Europa 1896, 10). A través del museo y del folleto de este folleto, se buscaba atraer a migrantes al sur de Chile, exponiendo las ventajas económicas y productivas del país (Ibid.). Tanto en dichos folletos como en el museo, sin embargo, por muy conveniente que pudiera haber sido para la agencia mostrar Chile mediante el corpus fotográfico con el que ya contaba, no encontramos fotografías del estudio fotográfico de Valck, quien ya disponía de material elaborado. Del mismo modo, tampoco se encuentra material de Knittel pues aún no comenzaba con su trabajo en fotografía, ni del viajero chileno Julio Bertrand, de quien su primer material fotográfico data del 1905 (Bertrand, 2004) y menos aún de Roberto Gerstmann, quien apenas arribó a Chile en 1924 (Odone 2009, 15).

Era seguramente demasiado costoso imprimir una fotografía sobre el papel mismo del folleto y, por lo tanto, no conveniente. Aunque, por otro lado, tampoco había gran interés en trasladar algunas imágenes al museo de productos chilenos, pues no aparecen referidas como parte de los objetos expuestos. Y es que posiblemente el trabajo de Valck no era del todo conocido por las autoridades para esos años, o lo era en círculos familiares, ya sea en el mismo sur de Chile o con los familiares y amigos europeos. Aparentemente gran parte de este trabajo de promoción del país se hizo desde el continente europeo sin necesariamente mucha conexión –más allá de la burocracia o el trato directo con autoridades– con el territorio al cual se promocionaba, razón por la cual ignoraron la producción de imágenes con la que ya contaba el propio sur de Chile. En lugar de incluir alguna imagen de Valck, en el folleto aparecen dibujos de lugares emblemáticos de Chile provenientes del establecimiento artístico Orell Füssli de Zürich.

Este desconocimiento o desinterés por incluir el emergente trabajo fotográfico en el sur de Chile en el material oficial que publicitaba a Chile, ya sea dentro del folleto o como objetos del museo de productos chilenos, puede entenderse incluso como síntoma de la carácter parcelado del proceso de colonización, el cual por un lado no consideraba necesario indagar acerca de las imágenes que desde el mismo sur se creaban y quizás tampoco pensó como parte importante del desarrollo económico del sur el surgimiento de estos estudios fotográficos.

El mismo agente redactor y difusor del folleto era el encargado de firmar los contratos con los migrantes, documentos donde se exponía exactamente lo entregado en bienes a las familias dependiendo de la cantidad de integrantes, el dinero prestado, los plazos

y modos de pago, los deberes de ambas partes, las prohibiciones y beneficios para las familias: En el contrato se evidencia la entrega de dinero necesario para completar el costo de su viaje hacia Chile. Además, aparece explícita la donación de una concesión de 40 hectáreas en el territorio de colonias del sur de Chile. Sumado a esto, todos los costos asociados al desembarque, transporte y alojamiento durante el primer tiempo se entregaban de manera gratuita. Por último, se ofrecía asistencia médica sin costo, una pensión durante el primer año de 900 Francos, animales, semillas y material de construcción. Por otro lado, se decretaba la obligación de establecerse al menos durante los primeros cinco años en el territorio asignado y dedicarse a cultivar la tierra; durante ese tiempo estaba prohibido vender o hipotecar. El título de propietario se entregaba solo una vez terminada una casa habitación y habiendo cultivado al menos cuatro hectáreas de tierra. A partir del tercer año y en un plazo de ocho años, la familia estaba obligada a devolver las sumas sin intereses entregadas por el gobierno, hayan sido entregadas éstas en dinero o en especies (De Borja Echeverría 1884, 1-2).

Venegas (s/f, 27) declara que es realmente imposible dar con el número exacto de familias llegadas en el período de 1883 hasta 1903 o detectar el lugar definitivo de instalación de cada una, pues cada fuente entrega un número diferente, aunque la diferencia no alcanza a llegar siquiera a cien. Por un lado, según el Glosario de Colonización de Ramón Briones (1900, 133, citado en Venegas s/f, 27), la cantidad de familias llegaba a 1531, mientras que según los registros de Inspección General de Colonización (también citados en Venegas s/f, 27) habría sido un total de 1469 familias. Estamos de todos modos ante a un número cercano a las 1500 familias que habrían firmado contrato con el agente de colonización y que se habrían instalado en distintas localidades del sur de Chile.

La colonia era entonces ese espacio preferentemente alejado de las reducciones indígenas en donde se desenvolvía la vida de los recién llegados, aunque eso no significaba que no existiera algún tipo de interacción. Dufey, por ejemplo, aclara que durante el primer tiempo tras la instalación los suizos en la Araucanía, éstos “recurrieron a los mapuches para hacer producir sus tierras, para comercializar sus productos y entre ellos establecieron redes de intercambios comerciales y a veces de ayuda mutua” (2004, 74). Y aunque no se tenga certeza sobre qué tipo de ayudas mutuas son las que refiere Dufey, ciertamente la ayuda restada por el Estado no fue suficiente para desarrollar el comercio o la industria. Pues si los migrantes habían sido beneficiados con títulos de propiedad y contaban con libertades para ingresar maquinarias al país, iban de todos modos a necesitar la mano de obra chilena y mapuche. En el homenaje de la sociedad científica alemana en Santiago, Maier afirma que “si vuestros trabajadores no hubieran

sido aptos para asimilarse a los nuevos métodos de trabajo, las industrias nuevas nunca habrían podido aumentar la prosperidad del país” (1910, IX).

Ignorando las relaciones de codependencia generadas entre migrantes y habitantes originarios del sur, Blancpain describía a las colonias de la segunda ola migratoria como el modo que tenían los alemanes de agruparse, “vencer los obstáculos e imponerse al medio” (1985, 69), asumiendo la resistencia o la sola presencia mapuche como problemática, además de presentar las condiciones climáticas como factores de fuerte impacto. De acuerdo con la representación del suelo sureño y el clima como un gran obstáculo a superar, en algunos textos introductorios de las publicaciones recientes de colecciones fotográficas patrimonializadas y que refieren sobre todo a la primera ola migratoria (Odone 2005, 15; Mendoza 2006, 13-17), se hace referencia también a las inclemencias del invierno en el sur, los desastres naturales y la ardua tarea de levantamiento de una economía en desarrollo.

Esa misma economía en desarrollo es la que se exponía en el museo de productos chilenos, montado por la Agencia General de Colonización en su oficina en París, cuyo objetivo era “llamar la atención de emigrante sobre las ventajas que le ofrece nuestro país, engendrarle entusiasmo y confianza y darle una guía del empleo que allá podría hacer de su actividad y sus capitales” (Agencia General de Colonización de Chile en Europa 1895, 11). Las expectativas eran entonces que sobre los recursos naturales que Chile ofrecía, además de su naciente industria, se administraran las capacidades técnicas que los extranjeros trajeran consigo. Esa esperanza de aumento de la población y mejora económica que fue puesta sobre los extranjeros responde a diversas preconcepciones que la Agencia General de Colonización y el Gobierno de Chile sostenían sobre el migrante una persona de natural vocación por el trabajo y un fuerte interés por avecindarse en Chile.

La presencia de migrantes significaba para el entonces Estado-nación chileno una victoria sobre el territorio en disputa del sur y la consecuente unificación del país, además de un estímulo para la diversificación y aumento de la producción. Por otro lado, que la figura del “colono” fuera enaltecida mientras que la del indígena y del chileno fueran denigradas en distintas fuentes de la época, responde además a un discurso fuertemente racista que para entonces era legítimo. De ese modo se intentaba asegurar la continuidad de este proyecto de país, viendo la “posibilidad de ir creando actitudes que los grupos dirigentes querían desarrollar en los miembros de la nación” (Pinto 2003, 115) y que facilitarían el surgimiento de un ambiente en donde la forma de vida del migrante era percibida como la correcta y conducente al éxito. De esta forma es como

se crea en la población una clara representación mental en donde la forma de vida de las ciudades y pueblos europeos era lo deseable, mientras que la barbarie en la cual Chile se encontraba era aquello que se quería dejar atrás. Pues era el arribo de la modernidad de la mano de los migrantes lo que traía bienestar al país y establecía las directrices de administración del territorio para alcanzar un nivel de civilización como el de los países de origen de los que no tardaron en transformarse en patrones.

Ahora bien, es importante recordar que las ilusiones de una mejora social y moral no venían solamente desde Chile, puesto que muchos de los migrados se encontraban inmersos dentro de un contexto de crisis política y económica, lo cual derivaría en un empobrecimiento. A pesar de ello, se sostiene que el interés por la migración era por parte de Chile explícitamente más profundo que por parte de los mismos europeos, ya que fue desde Chile que se formuló la colonización como necesidad, desde donde se establecieron agentes dedicados a esta labor y donde además se entregó todo tipo de facilidades a las familias migrantes con el fin de hacer ver las ofertas de instalación lo suficientemente atractivas. En este afán es que ni siquiera se reparó en mencionar en los contratos, por ejemplo, las dificultades climáticas o de conflicto de tenencia de tierras con las que se enfrentarían. Por otro lado, fueron los mismos agentes quienes se encargaron no solamente de facilitar la movilidad, sino además de justificarla y promoverla, ya sea entregando fundamento filosófico a la colonización como lo hizo Pérez Rosales o mediante iniciativas publicitarias de Dávila-Larraín, tales como el folleto “Chili” o el museo de productos chilenos.

Otro factor que se considera clave –y que ligeramente se mencionó al inicio de este capítulo– en el fortalecimiento del interés por la migración tanto desde Chile como desde Europa es la en ese entonces emergente costumbre de enviar fotografías y tarjetas postales de un continente a otro. Pese a que en el folleto especialmente creado para promocionar al país, no se utilizaron fotografías elaboradas en el sur, no significa necesariamente que las fotos no hayan tenido un rol importante en la promoción de la migración. Si bien las fotos se presentan en un primer momento como resultado de estos movimientos migratorios, se entienden también como medio que favoreció el éxito de las siguientes olas migratorias. Pues, por un lado, existían familias venidas de Europa que ya se encontraban asentadas y que mantenían correspondencia con sus familiares y amigos en Europa muchas veces mediante fotografías, y, por otro lado, el sur de Chile ya se perfilaba como destino recurrente para viajeros y turistas, quienes más adelante y tras la proliferación de las cámaras fotográficas, pondrían a disposición sus fotos y/o descripciones.

Aparece aquí por ejemplo el viaje de José Alfonso, “quien en 1899 fue uno de los primeros visitantes el sur de Chile que se internó a través de la llamada “selva araucana” con un objetivo meramente recreativo” (Booth 2010, 14) y que tras su aventura redactó una crónica en la cual describe la magnificencia del paisaje del sur, la creciente industria valdiviana, además de reforzar la idealización hacia la población alemana en desmedro de la forma de vida asociada a los chilenos, quienes estarían llamados a aprender de la laboriosidad y moral de los alemanes para ser dignos del rico país donde vivían:

Por eso es que el llamado “alemán de Valdivia”, expresión que a primera vista puede parecer un chocante contrasentido, no lo es tal en realidad, sino que ese calificativo responde a un tipo social particular, que, para bien de la comunidad chilena, haría muy bien cada cual en procurar imitar, y tendríamos –válganos la comparación– al “alemán de Chile”, o sea, al chileno trabajador, paciente y económico; al chileno moralizado, digno ciudadano de un país de tan excepcionales condiciones naturales, digno de la esforzada y valerosa raza a la que pertenece, digno, en fin, de la República (Alfonso 1900, 45).

La imagen de ese país que José Alfonso describe como de “tan excepcionales condiciones naturales” (Ibid.) comenzó poco a poco a circular y a presentarse ya no solamente como un destino atractivo para la llegada de migrantes, sino también para el surgimiento del turismo dentro del mismo territorio nacional. Recordemos que hacia fines de la ocupación de la Araucanía el país ya se encontraba conectado mediante el ferrocarril, lo cual aportó además al surgimiento de comercio y servicios asociados a las estaciones de trenes y a los viajes en sí, tras lo cual no es sorprendente que la misma empresa estatal de ferrocarriles haya decidido pocos años más tarde invertir en la promoción del turismo. De este modo, viajar dejó de presentarse como un privilegio de excéntricos aventureros o de migrantes y pasó a significar una manera fundamental de conocer el país. “Viajar por su país es educarse en las fuentes mismas de la historia patria y fomentar su vitalidad” (Revista “En Viaje” 1933, N.2, 3) se leía en la revista turística de Ferrocarriles del Estado¹⁷, cuyo número 3 estuvo dedicado a impulsar visitas a la Región de Los Lagos, que para ese entonces incluía también a la provincia de Valdivia. Dicha región estaba caracterizada en la publicación como “una de las más hermosas del mundo” (Revista “En Viaje” 1934, N.3, 2), además de llevar el apodo de “la suiza chilena” (Ibid., 29).

¹⁷ La revista “En Viaje” era leída, según publicidad en la página 38 del número 1 de la publicación (año 1933), por 1.078.200 pasajeros que mensualmente viajaban en Ferrocarriles del Estado.

Por ello no es de extrañar que gran parte de las fotos que circularon como tarjetas postales de Chile hayan tenido como motivo los paisajes del sur, ya sean estas postales enviadas por migrantes que mantenían comunicación con Europa o como souvenir para los viajeros de paso. Y fue entonces debido a ese posterior fortalecimiento de la actividad turística en Chile que se promocionó al sur de Chile como sitio atractivo desde un principio, tras lo cual se dispuso de más material fotográfico para poner en circulación.

En consecuencia, ya habiendo ejercido soberanía sobre el territorio del sur y contratando migrantes que sirvieran al plan de fortalecimiento del Estado-nación recientemente unificado, el poder central promociona el sur no sólo como un territorio próspero gracias a sus recursos naturales y la tenacidad de quienes lo administraban, sino además lo hace ver como un lugar bello cuya visita resultaba imprescindible. Este Estado-nación, aunque unificado al menos burocráticamente, es interpretado como una figura que se encontraba en una etapa de fortalecimiento, dado que aún requería de acciones determinadas para que el territorio recientemente incorporado se adaptara a la estructura central. Estas acciones podían ir desde la creación de cuerpos legales hasta la construcción de representaciones, labor en la cual las fotos cumplieron un rol primordial. Ahora, si bien los gobiernos de entonces no utilizaron las fotos que se estaban produciendo en el sur para ilustrar las publicaciones que buscaban promocionar al país, se beneficiaron no obstante tanto del trabajo de fotógrafos como del impulso de quienes enviaron esas fotos como tarjetas postales. Incluso si en vez de viajar las fotos permanecían en Chile, éstas podían ser útiles en la labor de delimitación del territorio que recientemente había sido anexado y/o comunicado con el resto del país.

Por su parte, las fotos que viajaban se vieron envueltas en un fenómeno comunicativo de gran importancia entre ambos continentes, pues se trataba de un intercambio en el cual distintas vistas de Chile entraban directamente a los hogares en un contexto alejado de la propaganda oficiada por los agentes de migración. Al moverse dentro de un circuito familiar o cercano, se asume que las imágenes eran usadas como un modo de alimentar la nostalgia, saludar y regalar un objeto al mismo tiempo, a la vez de presentar al que está lejos un nuevo escenario para continuar la vida, una invitación a emprender el viaje. Es por ello por lo que el uso de fotos como tarjetas postales podía facilitar la creación de un vínculo emocional con ese territorio lejano, incluso sin haberlo visitado jamás, pues el contexto en el cual esa imagen fue recibida ya venía cargado de emotividad. De este modo, las imágenes viajeras eran capaces de tocar otras fibras a las que probablemente una publicidad tipo no alcanzaba o ni siquiera comprendía, impactando en quien la recibía de una manera bastante efectiva. Es posible afirmar entonces que la

comunicación entre familias y cercanos mediante fotos tuvo tanto éxito como la publicidad y las ofertas de instalación hechas por el Estado, en tanto alimentó el interés de migrar desde la ilusión de reunirse con sus seres queridos.

in siquiera haberlo planeado de esa forma, la imagen fotográfica del sur de Chile sirvió al Estado en la creación de representaciones, tomando parte además en dinámicas de circulación. Ahora bien, aunque el gobierno central y los agentes de colonización estaban lo suficientemente enterados sobre qué actividades se desarrollaban en la zona para convencer a nuevos migrantes a partir, el trabajo en fotografía no fue un asunto destacado en ningún informe o folleto. Lo que sucedía entonces era que la puesta en marcha de estudios fotográficos no era entendida como una actividad productiva que tuviera una función dentro de una dinámica de crecimiento económico, mencionándola apenas en el Censo de población de ese período como una profesión existente en la provincia de Valdivia (Oficina Central de Estadística 1900, 195), refiriéndose seguramente al estudio de los Valck. Que dicho oficio no haya sido siquiera reconocido como actividad ligada al comercio en el folleto Chili, por ejemplo, es algo que puede explicarse por el carácter innovador de la fotografía en ese entonces, siendo probablemente poco comprendida. Pero, por otra parte, el no indicar que la diversificación permitió el ingreso de la fotografía es al mismo tiempo, un síntoma del desconocimiento de las dinámicas de circulación en las que las imágenes ya se veían envueltas y el efecto positivo que éstas traerían para los planes del mismo Estado.

Todo parece indicar que el potencial de las fotos elaboradas durante y tras la migración al sur de Chile fue recién dimensionado por el gobierno cuando estas fotos se transformaron en un registro a la vez que en objetos de tiempos pasados; es decir, en tanto ingresaron a un proceso patrimonialización. Este redescubrimiento de las fotos no necesariamente las aparta de su contexto de origen, sino que justamente al leerlas como fuentes de investigación histórica, se les reconoce como productos que favorecerían al proyecto de Estado-nación chileno de esa época. Por otro lado, al modificar el contexto en el cual aparecen las imágenes, lo que se está haciendo es cambiar su categorización: Si antes podíamos entenderlas como imágenes promotoras a la vez que producto de la migración, imágenes de movilidad que además sirvieron como medios de comunicación entre ambos continentes, hoy en día son presentadas bajo la categoría de “patrimonial”, entendiéndolas como imágenes de un pasado compartido, del origen de la vida en el sur que parece haberse iniciado apenas fue registrado. No deja de llamar la atención, cómo es que este –aún proyecto de fortalecimiento– Estado-nación chileno hace uso hoy en día de las mismas fotos de las cuales indirectamente se sirvió, ahora para ilustrar un relato de unificación.

Capítulo 3.

“Das Gesicht einer Landschaft”¹⁸. El viaje, el asombro y la fascinación.

*Das du warst, als man es machte,
unaufhörlich sanft und sachte.
Was ist wirklich Wirklichkeit:
Jenes Foto? Du? Die Zeit?*¹⁹

Jürgen Rennert. “Das alte Foto” (fragmento)

¹⁸ Utilizando la expresión de Wunder (1949, 61).

¹⁹ “Esto eras tú / cuando esto se hizo / incansablemente apacible y gentil./ Qué es realmente la realidad:/
¿Aquella foto? ¿Tú? ¿El tiempo?

El sentido propio que de cada foto o colección pueda ofrecernos se entrega en un primer momento a través de elementos visibles. Lo que se ve en ellas, ya sean formas, espacialidad, textura, luz e íconos propiamente tal, vendría a ser entonces el primer conjunto de recursos mediante los cuales interpretamos una imagen. Desde esa identificación inicial, es posible etiquetar cada ejemplar en categorías que hacen alusión a lo que las imágenes muestran, o lo que podríamos entender como sentido propio expresado en encuadres premeditados, destellos de luz y posteriores técnicas aplicadas en el cuarto oscuro, lo cual transforma finalmente a la foto en un objeto en sí.

Esta decisión de categorizar las fotos en principio por lo que vemos en ellas no es para nada azarosa, pues, a pesar de realizar simultáneamente una yuxtaposición de imágenes con fuentes de la época, se entiende que la temática a la cual se hace alusión puede influir en el posible uso dado a la imagen, transformándose así en un factor determinante al momento de entender la foto como producto distinto –aunque claramente concerniente– al discurso de la época. Por el contrario, definiendo el carácter de cada foto y direccionando su potencial análisis exclusivamente desde el año de elaboración o el período al cual pertenece –en este caso al movimiento migratorio asociado–, se correría el riesgo de que el trabajo se trate más bien de la ilustración de un relato previamente articulado, lo cual se desea evitar. Esto no quiere decir que el contexto en el cual cada foto aparece por primera vez vaya a ser ignorado, pues al momento de centrar la atención en la temporalidad de la imagen, interesa vislumbrar cómo es que ésta se involucra en su contexto de origen, para qué fue usada y qué significó en ese entonces.

El objetivo de este capítulo es, por ende, identificar la representación del territorio desde la mirada del migrado (principalmente desde los Valck, Knittel y Gerstmann) o del viajero nacional (como el caso del fotógrafo Julio Bertrand) y cómo es que ésta se encuentra con el discurso de la época. Este territorio con el que se encontraron las familias de recién llegados es caracterizado en este capítulo a través de representaciones del paisaje, la población y algunas costumbres que ante los ojos de los fotógrafos resultaban ser atractivas. Y aunque en el temprano siglo XX se afirmaba que Chile era un “pueblo de ascendencia puramente europea, pudiendo compararse en este sentido con Argentina y Uruguay” (El Progreso Alemán en América 124, 88), se entiende aquí por población a todos quienes habitaban la zona, como lo había reconocido Kindermann

antes de la llegada de los migrantes alemanes, declarando que „*die Bewohner des Landes zerfallen, wie schon angeführt, in Chilenen und Indianer*“ (1849, 13)²⁰

3.1. El valor sentimental de un retrato y las “personas desconocidas”

“Desde su definición cerca del siglo XVI, cuando se sostiene que el concepto de *portrait* estaba exclusivamente reservado para la representación de personas, el retrato adquiere el carácter de un ‘acta’, documento que ‘cita’ un rostro y una apariencia para conservar la imagen de un sujeto” (Alvarado 2001, 14). Pues representar a una persona implica interpretar de antemano el lugar de ese individuo en el mundo. Al escoger un telón de fondo, una pose, una mirada o algún objeto dentro de la toma, se intenta componer una figura que dé cuenta de cómo esa persona es percibida, insinuando también a qué categoría social pertenece. Si bien para el siglo XIX existían ciertas convenciones que, de alguna manera, uniformaban a los retratados, encontramos también diferencias entre retratos de niños, de matrimonios, de grupos familiares o de personas mapuches.

De cara a dichas convenciones, es que se reconoce a Knittel como un fotógrafo que “no estuvo nunca interesado en hacer retratos, aunque ocasionalmente incluía a sus compañeros de viaje en sus composiciones, con el fin de dar un punto de referencia al entorno que fotografiaba” (Matthews 2006, 19), ya que los modos que él tenía de hacer participar a los fotografiados de sus tomas era encontrándolos en su propio ambiente, o bien, haciendo que éstos tomaran parte de su propia experiencia de viaje. En el caso de Valck, sin embargo, se encuentran ejemplares que contienen poses “propias de la fotografía del siglo XIX: rostro, medio cuerpo o de pie, apoyados en una silla” (Matthews 2005, 22), incorporando más adelante aquellos telones de fondo que “suavizan la inserción del cuerpo entero y dan profundidad de campo a la fotografía”, además de insinuar la naturaleza de la cual el retratado puede formar parte (Ibid.).

²⁰ “los habitantes del país se dividen, como ya se dijo, en chilenos e indígenas” (“indios” si se traduce literalmente).



Imagen 3: Cristián Valck y Fernando Valck Wiegand, ca. 1890. Personas desconocidas. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Imagen 4: Bruno o Arnulfo Valck Momberg, ca. 1927. Personas desconocidas. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

Pese a que las personas de la primera foto acudieron voluntariamente a fotografiarse al estudio de Valck e hijos, no existe información sobre la identidad de la pareja. Ambos visten bastante elegante: el hombre exhibe la cadena de lo que sabemos es un reloj de bolsillo, además de una chaqueta especialmente larga que podría dar luces de cuán solemne era la ocasión de la toma fotográfica. La mujer trae un vestido suficientemente ornamentado con un notorio corsé, aunque su peinado no parece ser tan distinto al que podría haber llevado cualquier otro día en que no fue fotografiada. Se reconoce además el telón de fondo que simula un salón y un asiento sobre el cual ella descansa, quien, sin embargo, se dispone de tal manera que deja libre gran parte de la silla, quedando al descubierto el costoso diseño de ésta. Ambos dirigen su mirada hacia la cámara, intentando permanecer con una expresión ajena a cualquier emoción. La decisión de quién se ubica de pie y quién utiliza la silla fue tomada seguramente según la estatura de la pareja, pues la mujer es evidentemente más alta que el hombre. Es, en definitiva, un retrato de una pareja de clase alta de la ciudad que responde a las convenciones de un tardío siglo XIX.

A diferencia de la pareja anterior, las personas de la segunda foto no acudieron al estudio fotográfico para ser retratados, sino que fueron captadas el día del matrimonio y al parecer en el mismo sitio en donde se llevó a cabo la ceremonia, demostrando el poder adquisitivo de la familia al contratar a un fotógrafo para el día de la unión. El contar con una representación visual de un acontecimiento tan demarcador para el inicio de una familia tradicional y tener además la posibilidad de hacerlo público, era considerado un acto y una costumbre de cierta elite, marcando una categoría entre quienes podían permitírselo y quienes no. Pues “las fotografías de boda formaban parte de los

estándares de representación de una identidad burguesa definida cultural e iconológicamente” (Noack 2008, 78).

Por información del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (en donde se conserva el original), sabemos que corresponde a una novia junto a su padre, pues es el título que recibe la fotografía en el catálogo en línea, aunque en el libro sólo fueron nombrados como “personas desconocidas”. Ambos lucen elegantes trajes que eran notoriamente tendencia para esos años, lo cual se hace evidente en el vestido de largo medio de la novia, cuya sencillez y ligereza nos sitúa de lleno en los años veinte. Al igual que en la foto anterior, los retratados se esfuerzan en permanecer con una expresión neutral dirigida hacia la cámara. Ahora bien, que una toma fotográfica fuera llevada a cabo lejos del estudio fotográfico –a pesar de ser una foto de interior– puede ser vista como una innovación dentro del mismo oficio, ampliando de ese modo los escenarios posibles incluso si se quiere hacer retratos tipo. De este modo, cerca de 30 años después del ejemplar anterior, Bruno o Arnulfo Valck Momberg realizaron la toma prescindiendo tanto de la silla como del telón, aunque conservando la pose como elemento fundamental.



Imagen 5: Fernando Valck Wiegand, 1902. Erwin Fehrenberg. Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

Imagen 6: Fernando Valck Wiegand, 1907. Guillermo Manns y su nieto Guillermo Manns. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Los niños captados por Fernando Valck Wiegand en cada una de las fotos se ven de edades similares; el primero de ellos fotografiado en 1902, el segundo acompañado de su abuelo del mismo nombre en 1907. Y aunque se trata del mismo fotógrafo, de la

misma década y el mismo formato *carte de visite*²¹, llama la atención cómo se crea a partir de propia composición de la foto una representación distinta de uno y otro. Mientras que para el primero se contaba con una silla especial para su tamaño y hasta con un bastón, para el segundo se disponía de una mesa pequeña, de modo que estando de pie sobre ésta, el niño alcanzara la altura de su abuelo, situándose así ambos sujetos al centro de la imagen.

La pose del niño sentado que sujeta un bastón –cuyo rostro hasta parece lucir un poco de maquillaje– nos recuerda el relato de Walter Benjamin cuando afirmaba que de niño acudiendo al atelier del fotógrafo “no sabía qué hacer cuando se me pedía identificarme conmigo mismo” (Benjamin 1990, 65), pues “adonde quiera que mirase me veía cercado por pantallas, cojines, pedestales (...)” (Ibid.). Dado que difícilmente se identifica ese modo de estar sentado, el uso de bastón y aquella imperturbable expresión como el modo de ser de un niño pequeño, se infiere cuán extraño fue para él la visita al estudio fotográfico, cuyos modos de operar seguían siendo los mismos de siglo que acababa de pasar. Sin duda “el fotografiarse en un atelier significaba por lo tanto concentración, paciencia, dispendio del tiempo y esfuerzo” (Ziehe 2008, 40). El segundo niño, sin embargo, aparece con una expresión que al menos se permite mostrar un poco de sorpresa o curiosidad frente al proceso del cual estaba formando parte. El semblante inocente que del primero fue borrado, aparece en éste con más fuerza, sobre todo considerando la presencia del hombre mayor como punto de comparación, quien se ve bastante próximo a él, con una expresión que difícilmente esconde la ternura que le produce estar siendo fotografiado con su nieto. Este segundo niño es de alguna manera representado en tanto nieto de un gran señor, mientras que el primero goza de un retrato individual que lo transforma en sí en un gran señor, aunque visiblemente no supere los 5 años.

Si bien ambas fotos corresponden a retratos solicitados por las familias y, por lo tanto, ejemplares que pudieron permanecer largo tiempo en un álbum familiar o exhibidos en algún rincón de la casa, una *carte de visite* podía fácilmente cambiar de ubicación sin verse afectada su materialidad. Ya que “la tarjeta de visita obliga a pensar en un sistema para reunir cantidades de retratos sin tener que pegarlos definitivamente en alguna superficie” (Csillag 2000, 26). Esto debido a que los mismos álbumes estaban diseñados para albergar estos ejemplares sin utilizar pegamento, sino que fijándolos a través de

²¹ Formato inventado en 1854 en Francia (Csillag 2000, 21).

ranuras²². Podríamos entonces postular que los ejemplares elaborados en este formato no solamente eran pensados como elementos de álbum familiar, sino que formaban parte también de un intercambio de imágenes entre parientes y amigos, ya sea dentro o fuera del país.

Por otro lado, no es de extrañar que conozcamos la identidad de los retratados que comparten la experiencia migratoria desde Alemania a Chile, considerando la posible cercanía que ellos tenían con el propio Valck y los recursos con los cuales contaban para pagar por un trabajo fotográfico. Incluso es posible suponer que las “personas desconocidas” de las primeras dos fotos, si bien tenían poder adquisitivo, no eran cercanas de la familia Valck y, por lo tanto, sus nombres no fueron registrados apropiadamente.

Tal como el trabajo de sus antecesores, los hermanos Bruno y Arnulfo Valck “continuaron fotografiando a la sociedad valdiviana en acontecimientos cotidianos, como matrimonios y primeras comuniones; registraron niños, juventud y grupos familiares desde la década de los años veinte hasta mediados de los cincuenta, siempre en sus estudios” (Matthews 2005, 24-25). Junto con la modernización de las técnicas, se comenzó también a innovar en los fines de la fotografía misma, representando a veces un espacio estético que no parece haber sido captado, sino imaginado y que, por ende, no tuvo una clara intención de ser entendido como prueba fidedigna de un pasado. En el fotomontaje de a continuación se nota un esfuerzo por incluir a un gran grupo familiar dentro de la misma imagen, trabajo que el fotógrafo realiza posteriormente a las tomas y cuyo resultado, sabemos, no refleja un instante que se haya dado tal como se muestra.

²² Por ejemplo, “en Alemania, alrededor de 1860, se utilizaron los álbumes de refranes para álbum fotográfico. Para adaptarlos se pegaba un marco de papel abierto por arriba, ranura que se usaba para introducir la fotografía” (Csillag 2000, 26).



Imagen 7: Bruno o Arnulfo Valck Momberg, 1925. Fotomontaje Familia Haverbeck. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la

Y si ya en retratos tipo, “pese a la posibilidad de una representación fidedigna, fotógrafo y retratado acceden al juego de la ficción y se toma conciencia de la posibilidad de construir personajes y espacios de una realidad creada” (Matthews 2005, 23), en este fotomontaje no se espera encontrar una realidad calcada. Puesto que incluso es posible visibilizar algunos rostros desproporcionadamente más grandes que otros o algunos cuerpos simplemente flotando detrás de otro, se acepta como un espacio estético que no corresponde con la realidad. Por lo tanto, el espacio representado corresponde a una creación del fotógrafo, al resultado de un ejercicio creativo que buscaba agrupar a un grupo familiar extenso. A pesar de ser un producto visiblemente intervenido, no deja de llamar la atención lo ostentosa que se ve la familia retratada. Al menos 20 niños que probablemente corresponden ya a una tercera generación y más de 20 adultos de distintas edades, todos ellos evidentemente emparentados y pertenecientes a un sector acomodado de la ciudad. Mientras que un grupo familiar de clase alta con esa cantidad de hijos y nietos es visto como una agrupación fuerte, exitosa y con un futuro igual de prometedor que su presente de la mano de sus herederos, un montaje así representaría al mismo tiempo desde un sector social menos privilegiado la expansión de la pobreza y la vulnerabilidad o incluso podría interpretarse como una visión de las condiciones de vida en hacinamiento, en donde grandes grupos familiares comparten un único espacio.

Si “la representación de un individuo a través del retrato implicaba una construcción estética, un montaje cuidadosamente realizado según los más variados recursos” (Alvarado 2001, 14), es de esperar que esa implementación de recursos para retratos de grupos de personas con las cuales el fotógrafo no comparte un mismo universo cultural resulte mucho más notoria. Nos encontramos por ejemplo con esta serie

fotográfica que Cristián Enrique Valck²³ captura fuera de su estudio cerca del año 1870. Aunque se trata de un espacio abierto, no necesariamente estamos frente al ambiente en donde interactuarían comúnmente estos hombres retratados. A pesar que “el telón es reemplazado por una naturaleza viva, materializada en árboles y matas de pasto sobre las que se encuentran sentados algunos sujetos bebiendo y conversando en torno a un supuesto fogón” (Alvarado 2001, 18), quienes vemos la serie fotográfica hoy en día dudamos profundamente de su espontaneidad o verosimilitud sin siquiera identificar todavía la viabilidad de ese acontecimiento, sino simplemente atendiendo al personaje que flota al centro de la primera foto, quien claramente fue introducido mediante un procedimiento posterior a la toma, dejando ver sólo su cabeza y un extracto de su torso. Mediante el cambio de rol que los personajes realizan de una foto a otra o la súbita desaparición de uno de ellos, entendemos la serie fotográfica como una suerte de ejercicio creativo que, aunque haya buscado crear una representación de hombres mapuches bebiendo juntos al aire libre, difícilmente corresponde a una disposición lógica del espacio. Pues, aunque un huerto puede ser el escenario de hombres reunidos que simulan estar alrededor de un fogón, de ningún modo corresponde al sitio donde fue fotografiado el extracto de hombre que acá vemos flotando.



Imágenes 8, 9 y 10: Cristián Valck, ca. 1870. *Mapuche*. Álbum Valdivia. Lucía Concha Subercaseaux. Colección Particular de Álvaro Besa. Disponibles en publicación “Los Pioneros Valck. Un Siglo de Fotografía en el sur de Chile” (Alvarado y Matthews, 2005).

Ahora bien, por muy alejada de un real acontecimiento que parezca la serie, podría haber perseguido de todos modos una primigenia intención documental. Pues si atendemos a la acción de trasladarse con el equipo fotográfico a un espacio abierto

²³ Se dispone de un análisis preliminar de esta fotografía. Ver Senn 2019, 24-25.

como una innovación que buscaba un resultado más convincente, es presumible creer que, pese al evidente montaje, se perseguía una representación al menos verosímil. Lo que sucede es que “se busca crear una atmósfera que presente a los personajes retratados en coherencia con los códigos sociales de la época. En este caso se persigue mostrar al *mapuche* haciendo uso de sus costumbres y prácticas sociales, de tal manera que sea posible reconocer que los individuos allí retratados pertenecen a una cultura diferente” (Alvarado 2001, 18). Y aunque nos parezca al menos extraño ver a un grupo de hombres mapuches dispuestos en un espacio abierto, bebiendo vino en copa – compartiendo la copa tal como si fuera un mate–, actividad que podemos percibir incluso como sofisticada y sobre todo de interior, la entendemos como una forma que tuvo el fotógrafo de interpretarlos desde sus propios códigos.

Llama además la atención el cacho visible cerca de ellos junto a una botella, los cuales parecen ser objetos de utilería dispuestos para caracterizar la tercera toma. Todo parece indicar que, para Cristián Valck, el mapuche debía ser fotografiado al aire libre para simular cierta espontaneidad, entendiéndolo de antemano como un individuo o grupo cuya socialización tendía a darse en espacios abiertos, vinculándolo seguramente con un modo de vida campesino, sin refinamientos, alejado de los lujos, comodidades y de los avances de la civilización. A esto debíamos sumarle entonces una actividad que, desde la visión del fotógrafo, se entendiera como socialización. Ahí es donde aparece entonces la botella de vino e incluso la copa, introduciendo de este modo un elemento que no necesariamente era cotidiano para los hombres de la foto, pero que iba a ser fácilmente entendido por el espectador de la ciudad. Sumada a la disposición de los hombres en un semicírculo o bien directamente posando frente a la cámara –como es el caso de la segunda fotografía–, cada uno de ellos asume gestos que parecen ser producto de instrucciones directas del fotógrafo.

Estos recursos implementados desde el momento mismo de la toma que Alvarado reconoce como “pose” y “escena étnica” (2005, 29), resultan entonces fundamentales para representar a una alteridad que interesa, sobre todo, en tanto se perciba como ajena, diferente y extraña. El “otro”, encarnado en el pueblo mapuche, “no existe por su condición natural de ser otro” (Mairal 2010, 65), sino que sería el fotógrafo quien, desde su perspectiva los transforma en alteridad a través de la recreación de una escena. Dicha escenificación “correspondía a una refinada instalación ejecutada con el fin de producir una ambientación elaboradamente dramática. Buscaba un efecto de veracidad para mostrar una realidad cultural exótica y diferente” (Alvarado 2001, 21). Procurando a la vez que ponchos y trariloncos (cintillos rodeando la frente) luzcan perfectamente identificables, se desea reconocer inequívocamente a los hombres como mapuches.

Aunque el poncho era una prenda usada no solamente por indígenas en Chile, efectivamente llamó atención de los recién llegados. Kindermann, por ejemplo, lo caracterizaba como „*einem großen, viereckigen, oft mit einer bunten Kante verzierten Tuch, das je nach dem Stande und Reichtum des Trägers von feiner Wolle oder geringeren Stoffen ist, und in der Mitte ein Loch hat durch welches der Kopf gesteckt wird, so dass die herabfallenden Seiten des Tuches etwa die Hälfte des Oberschenkels bedecken*“ (1849, 15)²⁴.

Si se piensa en el potencial de difusión de este tipo de imágenes, es posible afirmar que mediante representaciones como ésta es que se instala una idea sobre los mapuches que se presenta como objetiva. Pues más allá de la pose y la escena inventada, la fotografía durante el siglo XIX como forma innovadora de captar la realidad, contaba con la licencia para prestar evidencia. Aunque este ejemplar específico se encuentre hoy en día en una colección personal, pudo haber circulado o incluso haber sido reproducido, llegando así a un público diseminado. En un caso vecino, afirma Méndez que en Perú, “la posibilidad de reproducir mecánicamente imágenes, en este caso, imágenes del ‘indio’, genera patrones visuales que surgen para quedarse, ayudados por la creciente posibilidad de su reproducción” (2011, 89).



Imagen 11: Cristián Valck, ca. 1865. Niños y mujeres *mapuche*. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

²⁴ “pañuelo de cuatro esquinas, usualmente adornado con un borde colorido, el cual dependiendo de la riqueza de quien lo trae es de fina lana o de géneros inferiores, y que en la mitad tiene un agujero por el cual la cabeza es introducida, para que así los lados del pañuelo que caen, cubran hasta más o menos la mitad del muslo.

Nos encontramos ahora con esta foto de personas mapuches dentro del estudio fotográfico. Para la toma fue utilizado un telón de fondo que no intenta simular el entorno natural de los retratados; es decir, no se intenta en este ejemplar simular una actividad propia del grupo retratado, sino que se intenta que los niños y las mujeres posen tal como lo habrían hecho las parejas, familias y niños que vimos anteriormente. Sin embargo, la sofisticada utilería –sillas de vistoso diseño o mesas pequeñas para que el retratado apoye sus brazos– ha sido reemplazada por una silla que no logramos ver y un simple tapete y que apenas cubre el espacio donde los “*Indianer aus dem Araucanerland*”²⁵ toman lugar. Es así como “los *mapuche* aparecen participando de un montaje de la foto de estudio con ademanes y actitudes que les son impuestas por una estética ajena a su gestualidad cultural” (Alvarado 2001, 23), logrando de ese modo una pose que al mismo tiempo los identifica como alteridad, los insta a formar parte del juego de la toma siguiendo reglas similares a las que se veían enfrentadas las familias que por voluntad propia acudían a los estudios a ser fotografiados.

En ambos ejemplares nos encontramos ante la ausencia de nombres, pues “no importa entonces ‘quiénes’ son los retratados, sino más bien ‘qué’ son estos sujetos” (Alvarado 2001, 25), en tanto alimenten una representación de la alteridad, carácter que se les adjudica sin cuestionamientos. Salvo el pie de foto escrito en este último ejemplar, no se dispone de información suficiente sobre la identidad o actividad de las personas, a pesar de que el año en que fue tomada la foto está identificado como cerca de 1865. Aquí la imagen vendría a importar entonces como una prueba de la existencia de dicho grupo, mientras que lo único que parecía relevante establecer era el año de elaboración de la misma foto. Al no contar con más información, este tipo de retratos que desde un principio se pensaron como anónimos, se nos aparecen como incompletos, inconclusos o derechamente desarticulados con lo que desean representar. “Una de las dislocaciones más esenciales que presentan estas fotografías es la no individualización de los retratados. El anonimato de su identidad, así como la ausencia de datos históricos que nos permita reconocerlos” (Ibid., 21). En el libro que compila las fotos de Valck, Alvarado y Matthews (2005, 44) nos exponen a este último grupo como “mujeres y niños *mapuche*”, intentando al menos establecer un elemento distintivo entre unos y otros.

Esto no quiere decir que todos los retratos que no fueran solicitados por las mismas personas resultaran ser anónimos. En un caso bastante cercano, como es el de las fotografías hechas por Martin Gusinde en la Patagonia argentina y chilena, el autor no sólo buscaba registrar ceremonias o formas de vida de los pueblos indígenas, sino que

²⁵ “indígenas (aunque literalmente “indios”) de la tierra Araucana”.

también se interesó por realizar retratos no anónimos (Carvalho 2019, 32-50). Cuando reconocemos la identidad de las personas, estamos lejos del concepto de “fotografías de tipos” de las ya citadas Potthast y Reinert (2011, 276), pues lo que interesa ya no es la pertenencia a una etnia o su rol dentro de dicha cultura, sino que su propia identidad en tanto individuo. En el caso de Gusinde, sabemos que además de tomar “dichas fotografías como una herramienta de registro para apoyar la descripción etnográfica de estos pueblos (de su cultura material y espiritual), también registró los nombres, apellidos y algunas historias personales de los yaganes con quien trabajó y hoy son las que permiten generar un vínculo del pasado y el presente” (Carvalho 2019, 45). Al estar cruzadas por una experiencia etnográfica que implicó convivencia, las fotos elaboradas por Gusinde demuestran una aproximación diferente a las personas o grupos que él retrataba, representándolos como individuos y accediendo a dinámicas que él esperaba registrar.

En el caso de la familia Valck, la fotografía no se trataría de un recurso utilizado dentro de una investigación o de una situación de convivencia, sino más bien del oficio del cual el grupo familiar vivía, considerándose la foto en sí no como un insumo para un registro mayor, sino en el último fin. La interacción, por lo tanto, era bastante reducida cuando se fotografiaba a personas mapuches, generando una relación lejana entre fotógrafo y fotografiados, quienes interesaban justamente para la toma de fotografías de tipos desde una mirada deslumbrada por lo que, desde un lente europeo, era considerado exótico, llamativo y hasta fascinante.

No existe definición de retrato grupal que proponga la no identificación de las personas como requisito o elemento característico. La ausencia de identificación de cada retratado responde únicamente a las condiciones estructurales o particulares en las cuales se hizo la toma. La imagen los hombres jugando cartas, por ejemplo, retrata a Carlos Schuller (de pie) y amigos. Al sujeto, sin embargo, parece habersele reconocido recién para la elaboración del libro compilatorio de los Valck (Alvarado y Matthews, 2005), pues en la Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral (donde se conserva la foto), ésta aparece titulada como “juego de cartas”. Asumimos, sin embargo, que llegar al nombre del retratado en este caso fue posible gracias a la información disponible en el original –anotaciones al reverso o estampas–, mientras que en el caso de muchas otras imágenes no fue posible dar con los nombres.



Imagen 12: Fernando Valck Wiegand, ca. 1900. Carlos Schuller (de pie) y amigos. Colección Elynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

Para 1865 ya había 200 familias alemanas y todas buscaban un estudio donde retratarse (Matthews 2005, 21). Un retrato que haya formado parte de un álbum familiar dispone claramente de más posibilidades de contar con identificación de los participantes. Pues la propia existencia del álbum familiar da luces acerca de esa práctica expandida en algunas familias de la época de ir voluntariamente a un estudio fotográfico para ser retratado, pagar por un servicio que tenía carácter de profesional e innovador– y, por lo tanto, costoso –para recién ahí adquirir la costumbre de agrupar cada foto en un álbum. Esta suerte de compendio familiar implica además un decidido interés por ordenar y categorizar cada ejemplar con la información que la familia consideraba valiosa: nombre, año, lugar o actividad. Datos como formato o la técnica aplicada para su elaboración no forman parte de una atracción por la foto que es más bien emotiva, pues lo que importaba ahí era, sobre todo, quién era aquella persona que era preciso recordar bajo esa forma.

Estos álbumes familiares eran para fines del siglo XIX y principios de XX un evidente signo de estatus, “algunos eran diseñados como adorno para las chimeneas o estanterías, con adornos muy originales como relojes en la parte superior o cajas de música incorporadas al álbum mientras se miraban las fotografías de su interior” (Csillag 2000, 25), transformándose en una práctica a la que no cualquier familia podía acceder. Así es como en este tipo de casos, el registro de la identidad de las personas queda

sujeto a la posesión de un álbum. Este álbum o bien la inscripción al reverso de la foto garantizaba que, incluso si el fotógrafo no tomaba apuntes de quienes visitaban su estudio, el individuo fotografiado no sería olvidado. Y, por lo tanto, no de extrañar que la mayoría de las fotos hechas por los Valck sin información relevante sobre los retratados corresponda a imágenes que probablemente no fueron parte de un álbum familiar o que en algún momento fueron reproducidas sin información alguna.

Tanto el álbum familiar como el envío de fotos a seres queridos que se encontraban lejos del país son prácticas que revistieron de emotividad a los retratos, haciéndolos participar de dinámicas familiares y por lo tanto íntimas. Ello incluso si la foto viajaba, ya que dicha interacción acortaba de alguna manera la distancia. Esta incorporación de la foto como objeto en el ámbito doméstico o privado generó una relación estrecha entre las imágenes y las personas que las ordenaban en álbumes, que las enviaban o recibían, volviéndose la foto en sí un objeto cotidiano para las familias de elite. Así, el valor sentimental de un retrato de personas conocidas que hasta hoy en día nos parece casi incuestionable, estaría no sólo supeditado a las condiciones de la toma fotográfica, sino también al uso que los individuos le dieron a cada ejemplar. Una foto que permaneció en el ámbito doméstico y que formó parte del cotidiano de quienes viven en una misma casa, puede ser reconocida como un preciado objeto que contenía la forma de un ser querido y que funcionaba a la vez como un trofeo. Una foto enviada hacia el otro lado del atlántico generó, además de nostalgia por no estar junto a ese ser querido, un asombro por un día a día que parecía tan lejano y probablemente un interés por replicar la experiencia migratoria.

3.2. *Ese “confín del mundo lluvioso y frío”²⁶*

Aparte del intercambio de imágenes entre familiares, el único medio con el que contaban los interesados en migrar, eran los folletos como el ya citado “Chili”, aparte de algunos relatos de viajeros o descripciones de los mismos agentes de colonización sobre el territorio. Y ya que interesaba convencer a los futuros migrantes, existía una fuerte concentración de información sobre las invaluable riquezas del territorio y las ventajas que significaban asentarse al otro lado del atlántico. Es por eso que quienes llegaron al sur de Chile no tenían una idea suficientemente completa sobre cómo se acostumbraba a vivir en la zona, cuál era el verdadero rostro del paisaje o cómo se experimentaba el

²⁶ Utilizando la expresión de Jean Pierre Blancpain (1985, 80).

clima. Aunque en algunas fuentes se describía al sur como una zona de hostil del invierno y de bosques impenetrables, se enfatizaba en el potencial de la tierra y en la necesidad de utilizar toda la madera que pudiera provenir de ahí, de modo de convertir al territorio en una zona de provecho. Sobre terremotos, tornados y recurrentes incendios no se hablaba demasiado. Del mismo modo, no se tenía idea sobre qué fiestas se celebraban, qué actividades al aire libre congregaban a más personas, en qué se solía trabajar o simplemente cómo se pasaba una tarde libre. Y ya que en la información de la cual se disponía el territorio había sido promocionado como desierto en cuando a población, era entonces de esperar que los migrantes por lo menos se asombraran frente a lo que hallaron y que, quienes disponían de una cámara, sintieran interés por fotografiarlo: una tierra que no necesariamente estaba esperando su llegada para ser aprovechada, sino que de antemano se encontraba poblada, en donde existía un universo cultural para ellos completamente nuevo, dentro del cual los recién llegados fueron –como ya se ha revisado– favorablemente bienvenidos por el Estado de Chile, viéndose entonces dicho universo cultural altamente modificado.

Al ser los escenarios en donde la vida tenía lugar, “la ciudad y cómo se la habita” (Matthews 2006, 20) aquello que en mayor medida interesaba a Knittel, es que varios ejemplares de exterior analizados pertenecen a este fotógrafo. Encontramos además algunos ejemplares de Roberto Gerstmann o de Julio Bertrand, quienes también salían en búsqueda de paisajes, prácticas culturales que pudieran haber sido al menos novedosas frente a sus ojos, además de algunas imágenes de consecuencias de desastres naturales o accidentes.



Imagen 13: Rodolfo Knittel, ca. 1900. Regatas en el río Valdivia. Colección Elynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

La imagen de Knittel parece estar en principio dividida en dos grupos de asistentes a un gran evento, quienes de hecho se disponen desde una orilla del río hacia otra. Tenemos así a quienes están de espalda a la cámara y quienes están frente a ella a lo lejos al otro lado del río, el cual actuaría como línea divisoria. El que podríamos llamar revés de la foto sería entonces lo que se sitúa más cerca de quien observa la imagen. Nuestro punto de vista es el mismo de aquellas personas que concentran su atención hacia lo que sucede en el río y de quienes no distinguimos rostro alguno. En el centro asistimos a la competencia en donde tres botes alargados aparecen en la toma. También se ven algunas personas arriba de un techo al otro lado del río, además de otros asomados desde las ventanas. Esto sumado a las personas que se aglomeran en las butacas para sentarse, las cuales evidentemente fueron dispuestas ahí con motivo del evento. Hay en el otro lado del río por lo menos cinco banderas chilenas, las cuales, junto al cielo despejado, nos sitúan en el mes de septiembre cercano a la llegada de la primavera, en donde con motivo de las fiestas patrias, cada edificio público tiene la obligación de izar la bandera. Por último y a diferencia de la mayoría de los ejemplares que se han analizado, son visibles varios signos lingüísticos que conforman nombres de negocios tales como el hotel Suc. A Schuster o el edificio Kunstmann, evidentemente propiedad de migrados alemanes.

Cuando Knittel arroja la mirada hacia la competencia de regatas desde ese punto de vista situado a la sombra, toma una serie de decisiones: Primero determina que la competencia en el río es una actividad de interés que merece ser retratada, considerando que era un deporte que comenzó a practicarse tras la llegada de los primeros alemanes a la zona, lo cual desde su punto de vista era al menos llamativo. Decide que en la toma se aprecie además una gran multitud tanto desde su orilla como desde el frente, vista que además se perfilaba como la postal de la ciudad y desde donde se encontraban algunos edificios que resaltaban nombres de propietarios alemanes. En segundo lugar, decide situarse detrás de lo que era su centro de atención, sin afectar el desarrollo de la actividad y sin necesidad de interactuar con las personas que voluntaria o involuntariamente formaban parte de la toma. A pesar de encontrarse evidentemente cerca de los espectadores, el fotógrafo cuida no ser visto, mostrando un acontecimiento desde el punto de vista de los espectadores que miraban desde la Isla Teja, concentrándose en lo que ocurre al centro de la imagen.

Para 1900 se llevaba a cabo la segunda ola migratoria hacia el sur de Chile. Los resultados de la primera son por lo tanto visibles tanto en el aumento de población, como en la propiedad de algunos edificios y la misma celebración de las regatas. Según censo de 1895, la población total en la provincia de Valdivia llegaba a los 39.674 habitantes; mientras que para 1854 (durante la primera ola migratoria) se contaban 8.854 habitantes. Desde 1854 hasta 1885 la población mantiene un índice de aumento entre 2,39% y 4,08%. Para 1895, sin embargo, ese porcentaje apenas alcanza un 1,7%.²⁷ En un intento por reducir la importancia a las cifras, en la misma memoria del censo se expresa que “la inmigración alemana ha valido siempre más por su calidad que por su número” (Comisión Central del Censo 1907, 1115), encontrando en el discurso altamente discriminatorio de la época motivo suficiente para no esforzarse por argumentar tal declaración. La multitud captada por Knittel que parece rebosar de los márgenes de la toma fotográfica vendría a relativizar de manera contundente ese bajo porcentaje.

Además de la aglomeración, la foto a su vez sirve de metonimia del uso del río con fines recreativos que van más allá de una actividad netamente de transporte, además de hacer alusión a las fiestas que agrupaban a la población a ambos lados del río. Es metáfora en tanto la entendamos como la vida en el exterior en torno al río que se lleva

²⁷ El incremento también se ve en territorios más vastos. El Censo de 1854 contabiliza a 18.063 personas en las provincias de Valdivia y La Unión. Para 1895, ambas provincias agrupaban a 60.687 habitantes. Información disponible en “Memoria presentada al supremo gobierno por la Comisión Central del Censo 1907” Recuperado desde Instituto Nacional de Estadística: <http://www.inec.cl/estadisticas/censos/censosde-poblacion-y-vivienda>

en primavera y verano, como signo de la diversificación de la ciudad que incluía también actividades deportivas o de festejo, además de ser un modo de ilustrar el entusiasmo de la población en una ciudad próspera. Como queriendo coincidir con la descripción que Kindermann en 1849 entregó de la provincia de Valdivia como una zona particularmente „zur Ansiedlung für Deutsche geeignet“ (1849, 6)²⁸, la foto invita a entender la ciudad como un feliz destino que albergaba a un “gran número de establecimientos industriales y comerciales alemanes” (El Progreso Alemán en América 1924, 91), convirtiendo los sitios “despoblados del antaño” (Ibid.) en bellas y modernas ciudades.

Si bien en el libro de Knittel encontramos tan sólo una foto de las regatas, en la Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral se cuenta al menos con 10 ejemplares que guardan una notable similitud y que podrían haber sido tomados el mismo día o en otra versión de la competencia. Posiblemente la intención de esta toma fue desde el inicio documental, puesto que las regatas se trataban de un suceso particular anunciado con anticipación. Aunque se conoce que la foto perteneció a la colección particular de Ellynor Fehrenberg que luego fue donada al archivo que hoy la conserva (y que hereda el nombre de su antigua propietaria), es también posible imaginar que una foto de un evento público haya sido solicitada por la misma municipalidad o agrupación de remeros. Por otro lado, no sería tampoco extraño que el mismo Knittel, en su impulso de viajero, haya sido además aficionado al remo.

²⁸ “adecuada para el asentamiento de alemanes”.



Imagen 14: Roberto Gerstmann, ca. 1930. Puerto Montt, Región de Los Lagos. Colección fotográfica del Museo Histórico Nacional.

Dada la disposición de las personas y objetos retratados en este ejemplar de Roberto Gerstmann, parece ser que mostrado corresponde a una escena desde la cuarta pared que ha sido derrumbada para posicionar al fotógrafo en su lugar. Al tiempo que no es advertido por las personas de la foto, accede a aquello que están mirando como si se ubicara en un plano que les es invisible, similar al fenómeno que apreciamos en la foto de las regatas de Knittel (imagen 13), salvo que Gerstmann se dispone aparentemente más lejos de las personas retratadas. El cuadrado de la foto contiene en mayor medida líneas rectas que dibujan un amplio espacio entre el borde de la costanera y las velas de los barcos que apuntan hacia arriba en diagonal y que dan la impresión de ser estructuras para un telón. Esta suerte de margen ofrece la impresión de un espacio amplio, despejado y proyectado hacia un punto lejano en medio del mar. Si bien las personas no están dispuestas en línea recta, sí se identifica un orden horizontal con la vista hacia el mar. Al parecer el fotógrafo también estaba sentado o al menos apuntó su cámara desde un punto más bajo, proporcionando una perspectiva del paisaje que se asemeja a quienes se encuentran sentados.

Se sabe que no ha llovido instantes antes, pues la tierra está seca y no todas las personas usan sombreros o pañuelos sobre la cabeza. A pesar de ello, la gran porción de mar, la apertura del espacio por donde circula el aire sin ninguna edificación a la vista

y las abundantes nubes sobre el cielo dejan la impresión de un espacio bastante húmedo y fresco. Aparte de los tres barcos principales, se identifican al menos tres pequeñas embarcaciones en el mar, dos de ellas sin vela. Al menos una decena de personas son fácilmente identificables, cinco hombres ubicados juntos en el extremo izquierdo de la foto y siete mujeres y niñas dispuestas más o menos al centro de la foto. Dos de ellas son vendedoras de papas, las cuales llevan en canastos. No es de extrañar que para 1929 Kurt Bauer haya caracterizado a Chile como „*die Heimat der Kartoffel*” (1929, 29) y que „*wer daran zweifeln sollte, der braucht nur nach Llanquihue zu gehen*” (Ibid.)²⁹.

A pesar de ser difícil de imaginar a vendedoras que no dirige la vista hacia el camino por donde transitan los posibles compradores, sino que prefiere perder su mirada en el mar, las mujeres de la foto que están sentadas junto a sus canastos de papas, no parecen estar promocionando su producto ni en medio de una transacción, sino en una actitud contemplativa hacia su entorno. Esto puede fácilmente percibirse como pose y pensar que efectivamente la presencia del fotógrafo fue advertida y que consciente de ello, las mujeres prefirieron no dirigir la vista hacia la cámara. Es posible asimismo que el propio fotógrafo haya recomendado esa orientación para lograr la toma que él buscaba, en donde el mar y el barco del centro parecen ser el espectáculo que todos observan, además de proyectar esa quietud atribuible al mar a las personas que lo contemplaban. El espacio lógico de la imagen es presentado mediante procedimientos visuales como la pose y el cálculo de un instante específico que se encontraba ya previsto, donde el fotógrafo aguardó a que el barco del centro estuviera efectivamente navegando frente al lente.

Conociendo las motivaciones de Gerstmann para elaborar fotos, se categoriza esta imagen como una foto de viaje, la cual posiblemente formaba parte de su colección particular, dado que tampoco se trataba de una tarjeta postal. El ejemplar “Puerto Montt” podemos entenderlo como metonimia de la orilla del mar, de la costanera como paseo, de las embarcaciones del puerto y el comercio directo de productos del campo en la ciudad. Leyéndolo como metáfora, nos hablaría de un lugar de encuentro entre personas y objetos que vienen tanto de la ciudad, como del campo e incluso desde localidades más lejanas aún que acceden a través del mar. Por otro lado, la vista hacia el mar es tan amplia y poco congestionada que parece ser también un sitio en donde llegaban personas que buscaban quietud, como el perro que vemos tranquilamente durmiendo,

²⁹ “Chile es la tierra de las papas. Quien dudara de ello, sólo necesita ir a Llanquihue”.

entibiado por algunos rayos de sol. Y aunque la orilla del mar podría entenderse actualmente como un sitio en el que no necesariamente se encuentre calma o reposo, esta orilla representada por Gerstmann se asemeja a la zona de Llanquihue (ubicada en la misma provincia) que apenas un año atrás se describía como un rincón donde „vollkommene Stille herrscht am Ufer des Sees, und wird nur manchmal durch das Krächzen der Seeraben und den melancholischen Schrei des huala, einer Art gehäubten Tauchers, unterbrochen“ (Bauer 1929, 19)³⁰.

Esa „junge Stadt Puerto Montt, welche erst vier Jahre alt ist, bietet genug Vorteile, wie man sie sonst nicht in den Städten der Republik findet“ (Ibid., 31)³¹. Era preciso, por lo tanto, sacar provecho tanto de esas ventajas como de la propia belleza, pues era Puerto Montt „hübsch genug, obwohl sie ganz aus Holz gebaut ist wie die Städte von Chiloé und Valdivia“ (Ibid.). Junto con el aparente bienestar y reposo de los fotografiados, ese gran espacio vacío que dejan ver los barcos entre sí vendría a ser una invitación a llenarlo, un modo de pensar en las oportunidades que trae el puerto y en cómo era preciso aprovecharlas.

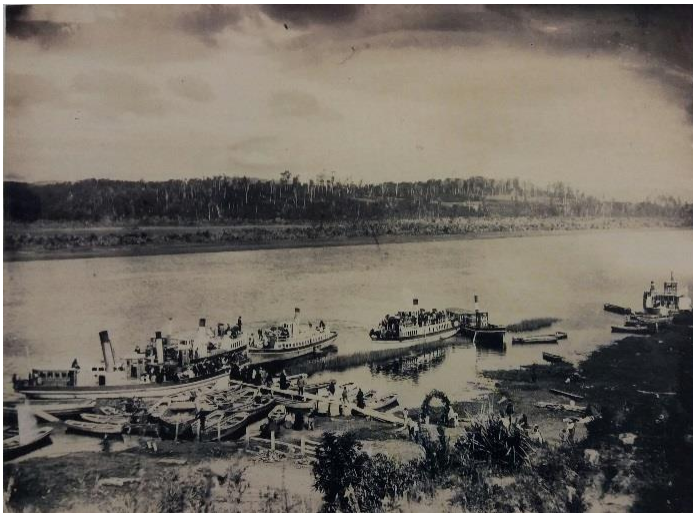


Imagen 15: Rodolfo Knittel, 1898. Fiesta de la Candelaria, 2 de febrero. Sector de Punucapa, al norte de la ciudad de Valdivia. Colección Elynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

³⁰ “absoluto silencio reina a la orilla del lago y es sólo a veces interrumpido con el croar de los cormoranes y el melancólico grito de la huala, una suerte de buzo encapuchado”.

³¹ “joven ciudad de Puerto Montt, la cual apenas tiene cuatro años, ofrece suficientes ventajas, como las que no se encuentran en otras ciudades de la República” Es lo suficientemente bella, a pesar de estar completamente construida en madera como las ciudades de Chiloé y Valdivia”.



Imagen 16: Rodolfo Knittel, 1918, Fiesta de la Candelaria, 2 de febrero. Sector de Punucapa, al norte de la ciudad de Valdivia. Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

La primera foto de Knittel de esta nueva serie que retrata la fiesta de la Candelaria fue tomada desde cierta altura que permitía mostrar lo que sucedía a orillas del río Cruces, llegando a Punucapa. La imagen parece estar dividida en 4 niveles separados por líneas horizontales imaginarias: el primero de ellos ubicado cerca del fotógrafo, compuesto por la tierra firme que acaba en la orilla del río, la cual está poblada de botes y otras pequeñas embarcaciones acercándose, desde donde bajan grupos de personas. El segundo nivel estaría dado por el río mismo, ocupando más o menos un tercio de la foto en sí, logrando ésta hacernos percibir el espacio retratado como húmedo, abierto y extenso. Un tercer nivel estaría dado por la otra orilla, la cual difícilmente distinguimos de qué está compuesta además de los árboles. Por último, aparece el cielo y algunas nubes interrumpiendo la claridad de éste. Situados casi al centro de la foto, los barcos y los pasajeros bajando de éstos se transforman en los protagonistas de la foto, pues el instante que el fotógrafo decidió como principal se trató justamente del inicio de la fiesta de la Candelaria en Punucapa, demostrando mediante esta toma cuán concurrida era y enfatizando que muchos de sus participantes no residían en el mismo poblado en donde se celebraba.

En la segunda foto, a diferencia de la primera, Knittel se sitúa mucho más cerca de las personas asistentes a la fiesta, pues el centro ya no está posicionado a orillas del río, sino en las personas que se encuentran avanzando –digamos subiendo– desde la orilla hasta donde se desarrollaba la actividad. Posiblemente advertían la presencia del fotógrafo, aunque no identificamos en ninguno de ellos un ademán de saludar, posar o de directamente mirar hacia la cámara. En la primera foto, la mirada que arroja Knittel desde presumiblemente un cerro le permite divisar la llegada de las personas sin que éstas se sientan necesariamente observadas por él. Él, sin embargo, había planeado el momento de la toma, pues se encontraba en el sitio apropiado para conseguir captar la

llegada de las embarcaciones. En la segunda imagen, el fotógrafo habría planeado su ubicación con el fin de retratar el momento posterior a la bajada de los barcos, cuando las personas suben hacia donde se celebraba la fiesta. A pesar de que en este ejemplar el fotógrafo se ubica lo suficientemente cerca de quienes caminan, llama la atención cómo es que consigue realizar su trabajo sin alterar el desarrollo de la actividad.

Si bien no observamos procedimientos como la pose, un posicionamiento detrás de escena o una interacción evidente con los retratados, aparece la decisión de realizar una serie de fotos al retratar la fiesta en 2 oportunidades en un lapso extenso, esta vez cambiando levemente su centro de interés desde la orilla del río hasta la tierra firme. Se tiende a pensar que ambas fotografías corresponden al mismo día y que se distancian apenas por un par de horas, sin embargo, cuando caemos en cuenta que las imágenes se separan una de la otra por 20 años, ya no parece ser la representación de un día en la localidad de Punucapa, sino que el relato de la pervivencia de esta fiesta. Identificando una intención narrativa, estaríamos al mismo tiempo ante una foto que tuvo desde el principio un interés por transformarse en un documento fidedigno, un registro de lo que ahí ocurrió.

Considerando que lo mostrado en cada foto consiste en un instante y un fragmento de lo que implica la fiesta de la Candelaria, el conjunto de dos fotos se percibe como rastro o metonimia de dicha fiesta en Punucapa. Es también metonimia de un día de verano en donde suficiente población llega de visita al pequeño poblado. Al mismo tiempo, las imágenes están haciendo referencia a otras festividades religiosas populares celebradas a lo largo del país, y de cómo la población se prepara para celebrarlas. Se convierte en foco de interés la propia religiosidad popular y el poder de convocatoria de ésta, enfatizando la masividad del evento y su persistencia en el tiempo, lo cual sin duda era de interés para el fotógrafo. Nos da pistas de qué tipo de actividades eran las que reunían a la población con mayor éxito, además de retratar y hacernos imaginar el verano en el sur de Chile. La entrada de los grupos de personas y su congregación en torno a una iglesia otorgaría al espacio de Punucapa un carácter religioso, similar a lo que ocurría más al sur en el disperso archipiélago de Chiloé, en donde la iglesia actuaba como eje articulador de cada isla (Sahadi, Gallardo y Bravo 2009, 48).

Tras la ocupación efectiva de tierras del sur de Chile, se contempló el apoyo de determinadas misiones en territorio con el fin de instaurar no sólo una forma de utilizar el espacio, sino también de significarlo. La zona del lago Llanquihue, por ejemplo, que *„Seit den Zügen der spanischer Konquistadoren hatten nur Indianer diesen See gekannt“*

(Wunder 1949, 61)³², era ante los ojos del entonces Estado-nación chileno, un sitio en donde la intervención era necesaria, pues aparentemente sus habitantes no servían al proyecto civilizatorio. El mismo Philippi habría observado no solamente posibilidades de desarrollo a través de los campos de trigo, sino que también „*schaute im Geiste Weizenfelder, rote Dächer und freundliche Kirchtürme*“ (Ibid., 61-62)³³, lo cual podría haberle evocado un sentimiento de estar en casa y, al mismo tiempo, la presencia de una incipiente fe. Era preciso entonces para los gobiernos de la época diseminar un pensamiento religioso entre los habitantes que habían resistido a los conquistadores españoles y que para el siglo XIX habían sido desplazados a reducciones.

Para 1898, los misioneros Capuchinos eran un colectivo al cual “se les encomendó la tarea de civilizar al indígena desde un proyecto de Estado movilizad, principalmente, por intereses económicos y políticos centrales que invisibilizaron la precarización social, económica y cultural en que se encontraba la sociedad subalternada” (Olate et al. 2017, 134). En el discurso de principios de siglo XX, la tarea de los misioneros era vista como una tarea civilizatoria de rol fundamental para el asentamiento de la racionalidad moderna europea. El escenario en el cual este grupo operó era uno en donde tanto campesinos como indígenas vivían en un estado que Burchard y von Roettingen caracterizaban como „*nie gesehenen Unwissenheit*“ (1913, 27)³⁴. Y ya que „*sowohl Chilenen als auch Indianer, wohnten weit zerstreut auf dem Lande und in den Wäldern, bekamen Jahre lang keine Kirche, keinen Priester zu sehen, hörten keinen Unterricht. So hatten sie keine höheren Ideen als den Kampf ums tägliche Brot und die Sorge um Vermehrung ihrer Güter*“ (Burchard y von Roettingen 1913, 27)³⁵.

³² “posterior a la llegada de los españoles la habían conocido sólo indígenas”.

³³ “en su espíritu miraba campos de trigo, techos rojos y acogedoras torres de iglesia”.

³⁴ “de completa ignorancia nunca antes vista”.

³⁵ “tanto chilenos como también indígenas vivían alejados y dispersos en el campo y en el bosque, por largo tiempo no tuvieron Iglesia, no vieron a ningún sacerdote ni escucharon ninguna clase. Así, no tenían ninguna gran idea tal como la lucha por el pan de cada día y la preocupación por la reproducción de sus bienes”.



Imagen 17: Rodolfo Knittel, ca. 1898. Grupo de *mapuche* con sacerdotes Capuchinos. Purulón, en el camino entre Lanco y Panguipulli. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

La foto muestra un grupo de personas ubicadas dispuestas en una línea recta que recorre todo el cuadro de la imagen. En total contamos a más de cuarenta individuos; cinco de ellos son sacerdotes Capuchinos, quienes se ubican a lo largo de toda la fila, entre una gran mayoría de personas mapuches. Excepto algunas de pie en el extremo izquierdo de la fila, todas las mujeres y los niños se encuentran sentados. De pie vemos a los hombres: muchos de ellos visten ponchos, mientras que al menos tres de ellos lucen un traje que corresponde a un trabajo de oficina, siendo posibles de categorizar como personajes externos al grupo mapuche y que probablemente tampoco pertenecían al grupo religioso. Justamente uno de estos hombres que no viste poncho es quien, al centro de la foto, da la mano a uno de los sacerdotes; acto realizado a la vista del gran grupo de personas mapuches. Todos se ubican debajo de un gran árbol cuya sombra probablemente colaboró en que los retratados no fruncieran el entrecejo debido a la fuerte luz solar. De los claros del árbol se asoman además algunos rayos de sol, cuya luz Knittel supo sortear para lograr la nitidez que la foto hasta el día de hoy presenta.

Que un grupo de personas se posicione bajo la sombra de un árbol en un día que el sol calienta con fuerza parece bastante razonable. Ahora, la disposición del grupo de personas en línea horizontal sin verse los rostros, dirigiendo la mirada hacia la cámara, la entendemos de antemano como una escena no propiamente espontánea, sino

posada, con consciencia de la presencia del fotógrafo y poniéndose a disposición de la toma. El apretón de manos que vemos al centro de la imagen, más allá de ser captado casualmente por Knittel, fue probablemente fabricado por él y por las personas que lo representan, simulando un acuerdo pactado entre dos partes ajenas a la comunidad mapuche, la cual sólo aparece como testigo de la acción central. Con todos los procedimientos que seamos capaces de identificar, el momento de la toma es completamente posible, y en tanto pose planificada, aunque lejos de un estudio fotográfico, se reconoce en este ejemplar una primigenia intención documental.

Ahora bien, considerando que la foto intenta retratar a un grupo de personas mapuches, ¿por qué no identificarla como un retrato de la alteridad? Pues, en primer lugar, la foto no tiene por objetivo retratar a un grupo de personas como representantes de una etnia, sino que muestra un momento de interacción entre dos grupos. Por otro lado, el escenario mismo de la toma se distancia de un estudio fotográfico en donde quienes son invitados a retratarse deben seguir instrucciones al pie de letra, coartando cualquier modo de expresión propia. Pese a que la imagen es completamente posada, ésta visibiliza y recrea dinámicas de subordinación dadas en el proceso de evangelización llevado a cabo por sacerdotes Capuchinos a grupos mapuche del sur de Chile tras la ocupación. Considerando que incluso una pose puede transformarse a estas alturas en una práctica profundamente arraigada en personas que se sitúan —o son situados— frente a una cámara, los modos en que un grupo cultural se relaciona con otro forman también parte de un conjunto de prácticas diseminadas de manera tal, que es posible identificarlas en un tejido cultural atravesado por relaciones de poder y desigualdad.

Es preciso considerar la acción capuchina dentro de un universo discursivo amparado en “tres dogmas ideológicos imperantes de la época: el imperialismo, el cientificismo evolucionista basado en el racismo y la idea de Estado-nación” (Olate et. al., 136). Desde ahí es que la foto se transforma en metáfora de los procesos de regulación en el sur de Chile tras la ocupación de éste, así como de la homogenización buscada por el poder central y la llamada “civilización” a los indígenas, quienes se muestran en la imagen tan sólo como testigos de aquello que los protagonistas al centro de la foto acuerdan mediante el apretón de manos.

Ya entrado el siglo XX, el país pretendía ser escenario de la “unidad racial de los habitantes, desligados completamente del indio y casi del todo del mestizo” (El Progreso Alemán en América 1924, 88), afirmando que dicha escisión de grupos culturales —entendida como unificación— favorecía al desarrollo del país, ya que el “elemento indio, tan refractario a las delicadezas de la civilización, no está ahí” (Ibid.). El tan ansiado

ingreso a la modernidad requería de este proceso de homogenización, de modo que progresivamente se sumara territorio al país donde asentar a los recién llegados. En un tono triunfal y omitiendo por completo el conflicto de tierras y la ocupación militar, afirmaba Wunder (1949, 61-63) que el paisaje gozaba de un nuevo semblante tras el duro y sacrificado trabajo de los alemanes y que „*jenseits des Indianerlandes der „Frontera“ gewann das Land auf friedliche Weise eine neue fruchtbare Provinz*” (Ibid., 62)³⁶.

Los procesos de modernización de las ciudades, sin embargo, no se vieron libres de dificultades. Aunque la ocupación, la explotación de riquezas y la ansiada industrialización de la zona sur del país no encontró como primer obstáculo a los mapuches a quienes el Estado enfrentó con tanto empeño y contra quienes gastó tantos recursos militares, sí fue el mismo paisaje y sus condiciones climáticas las que afectaron de manera directa al pretencioso plan. Distanto de las descripciones paradisiacas a las que los migrantes antes de su partida accedían y en donde se afirmaba que “*through the whole year the climate is comparable to that of spring and summer in Switzerland*” (Dávila-Larraín 1886, 5)³⁷, el sur de Chile no sólo atemorizó debido al imponente paisaje, sino que, a causa de la lluvia, las tormentas y los fuertes vientos. El mismo Knittel demostró una fijación por fotografiar catástrofes o escenarios de difícil acceso, como si de alguna manera quisiera dejar constancia de cuál era el verdadero carácter de ese entorno que lo rodeaba.

Para 1881, cuando él apenas era un niño de cinco años, en Valdivia una tromba “había dejado un reguero de escombros y maderos desparramados” (Mendoza 2006, 13), quedando la ciudad en un caótico estado. Apenas un año después, “un incendio destruyó una porción de edificaciones junto al río, y por poco no se extendió hacia el norte, donde se encontraba una masa continua de grandes construcciones de madera: hoteles, tiendas de abarrotes, cervecerías” (Ibid.). A estos eventos se pueden sumar el temblor de 1907, el gran incendio de 1909 y la inundación de 1922 (Mendoza 2006, 13-17; Matthews 2006, 18-22; Silva 2006, 23-29), a los cuales Knittel asistió en medio del sobresalto.

³⁶ “más allá de la tierra de los indígenas en la Frontera, el país ganó de una manera pacífica una nueva provincia fecunda”.

³⁷ “durante todo el año el clima es comparable a la primavera y el verano en Suiza”



Imagen 18: Rodolfo Knittel, 1922. Inundación calle Balmaceda, frente a la Estación de Ferrocarriles, Valdivia. Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

Cuando Blancpain describe la actual capital de la Región de Los Ríos como el “confín del mundo, lluvioso y frío, Valdivia es, antes que nada, la ciudad en que llueve trece meses al año” (1985, 80), está de algún modo citando la perspectiva de aquellos que veían llover desde el espanto, sufriendo inundaciones y quejándose de las precarias condiciones de calefacción, de la insuficiente aislación de las casas y el inapropiado manejo de las aguas de lluvias. La foto de Knittel de la inundación en la calle Balmaceda en Valdivia está para ilustrar lo dicho³⁸.

No sabemos si del otro lado de la calle Balmaceda había tanta gente como de aquel lado que se ve. La profundidad del agua hacia el lado izquierdo de la foto es bastante notoria, aunque no parece molestar a quienes asisten a la toma. Ya que los árboles son tan sólo un poco más altos que las personas, se asume que el barrio era más o menos nuevo. El cielo está en parte dividido por los cables de luz eléctrica. Hay un contraste evidente entre el cielo reflejado en el agua de la inundación y la aparición de adoquines por la esquina derecha de la imagen. El fotógrafo se ubica más o menos lejos de la inundación en sí, sin posicionarse justo en medio de ella, aunque lo suficientemente cerca para captar desde el inicio la acumulación de agua y alcanzar a apuntar hasta

³⁸ Se dispone de un análisis preliminar de esta fotografía. Ver Senn 2019, 21-22.

punto lejano de la misma calle. La vereda, en donde se sitúan los espectadores del despliegue de Knittel (excepto por el hombre que cruza la calle a caballo), no está del todo inundada. En síntesis, la toma de foto parece ser más llamativa que la propia inundación.

Para 1922, tanto Valdivia como el territorio sureño en general habían sido escenarios de tres movimientos migratorios. El Censo de 1920 contaba a 175.141 habitantes en Valdivia, y aunque apenas 407 de ellos eran alemanes (Dirección General de Estadística 1925, 301), su presencia no pasaba desapercibida. La mayor parte de la población urbana, la cual apenas alcanzaba un 30% (Ibid.), se localizaba en los barrios San Francisco y Canelos, siendo en este último donde residía Knittel (Mendoza 2006, 13). El entonces llamado barrio Canelos corresponde al sector de la ciudad de Valdivia que hoy en día es reconocido como “barrio histórico”³⁹, gozando de la categoría de Zona Típica del Consejo de Monumentos Nacionales. Es importante también tomar en cuenta que, ya que el fotógrafo no era vecino del barrio Estación, probablemente su presencia llamó doblemente la atención. Pues a pesar de que los vecinos hayan estado acostumbrados al flujo de personas, ninguna de ellas se posicionaba durante un instante prolongado en medio de la calle con una caja negra apuntando hacia adelante.

Aunque el acontecimiento de la toma fotográfica hubiera sido el que más llamó la atención de las personas de la foto, Knittel ciertamente se sintió interesado en retratar la inundación de 1922 y cómo ésta había afectado a uno de los barrios más transitados de la ciudad, al ser el punto que la unía con el resto del país. La lluvia era entonces un elemento característico de la ciudad, cuyos efectos, desde la perspectiva de Knittel, debían ser registrados. Pese a que ninguna gota de lluvia caía ya sobre las piscinas de agua acumuladas sobre la calle, la inundación misma actúa de índice de lo que hubo instantes antes de la toma, hablándonos entonces de la lluvia, del invierno y de cómo la población hacía frente a éste.

Jacob Bräuning, migrante alemán, escribía en una carta a sus hermanos que *„die Hitze im Sommer kann man gut ertragen, es ist auch nicht so viel heißer als in Deutschland, aber Winterzeit haben wir furchtbar Regenwetter und große Ströme“* (Stegmaier del Prado y Bender 2006, 204)⁴⁰. Como si así se lo hubiese propuesto Knittel, la foto sirve

³⁹ Según la web del Consejo de Monumentos Nacionales, “En 1991 la calle General Pedro Lagos y las propiedades que en ella se encuentran, fueron declaradas Zona Típica, por su homogeneidad, calidad y valor arquitectónico e importancia histórica para la ciudad de Valdivia” Disponible en: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/calle-general-pedro-lagos>

⁴⁰ “el calor se puede soportar bien, no es tanto más caluroso que en Alemania, pero en invierno tenemos un terrible clima lluvioso y grandes tormentas”.

para ilustrar en gran medida la consternación que muchos recién llegados tuvieron al experimentar un invierno hostil lejos de lo que reconocían como patria. La imagen, en tanto la entendamos como un intento dar forma a la potencia de la naturaleza, presenta también de manera exitosa la resiliencia de la población, el invierno duro y la economía en crecimiento. Es una manera de exponer cómo a pesar de esas fuertes lluvias, sobrepasando todas las dificultades que el nuevo entorno traía consigo, la ciudad conservaba su actividad, permaneciendo además intacto el estado de ánimo de quienes se dejaban fotografiar. Siendo esa una zona representada como de difícil naturaleza, la presencia y la persistencia de los migrantes alemanes, son revestidas de un heroísmo fenomenal que parece otorgarles un derecho especial sobre el territorio. O en palabras de Wunder „*die deutschen Siedler hatten in schwerer, entbehrender und opferreicher Arbeit dem Lande Chile weite Flächen gewonnen und der Landschaft der wilden Regenwälder ein neues Gesicht gegeben*“ (1949, 63)⁴¹.



Imagen 19: Rodolfo Knittel, 1909. Ruinas de la Catedral de Valdivia después del gran incendio del 13 de diciembre de 1909. Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

⁴¹ “los colonos alemanes habían ganado amplias superficies de los campos de Chile con trabajo duro, privativo y sacrificado, dándole a los bosques lluviosos salvajes un nuevo rostro”.

Las ruinas de la catedral de Valdivia tras el incendio del 13 de diciembre de 1909 se aprecian en esta imagen como un gran espacio no vacío originalmente, sino violentamente vaciado y lleno de rastros de lo que solía haber. Sabiendo que Knittel “oyó tocar a incendio las campanas de San Francisco y las del Cuartel General (...) y corrió al centro” (Mendoza 2006, 16), es que la foto fue tomada antes que el lugar hubiera sido liberado de los escombros. De aquello que existía antes del incendio queda algo así como el esqueleto, apenas una estructura que no logra proyectarse completamente hacia arriba, además de los cimientos demarcando el espacio que ocupaba la catedral. “En pocas horas, se abrió una vista de escombros humeantes y un desorden de latas retorcidas extendido por todo el centro, desde el río hasta más allá de la plaza” (Ibid.), dejando el cuadrado de la foto rebosante de aquellas láminas de metal con las que se cubrían las paredes exteriores de la catedral. Al fondo se vislumbra una pesada niebla, la cual posiblemente es de polvo, ya que en diciembre se está prácticamente en verano. Aún en pie, se ve un edificio al lado del conjunto en ruinas, el cual no aparece identificado en el pie de foto. Además, aparecen dos personas transitando por la vereda, la cual incluso tras el incendio sigue estando delimitada.

Los cimientos y el esqueleto de lo que pudo haber existido nos hace reconocer el espacio como una ruina, una evidencia del siniestro y de lo que podría haber existido antes de él. La foto se transforma entonces en una metonimia del gran incendio que afectó a Valdivia y de los daños provocados. Al evidenciar el resultado de un acontecimiento con fuertes rastros, actúa a la vez como índice del fuego mismo sin necesidad de mostrarlo. Es metáfora de la voracidad de éste, de la vulnerabilidad de las construcciones, del riesgo de siniestro y de cómo, a pesar de las dificultades, la vida seguía desarrollándose con normalidad, encontrándose con personas transitando por la acera, pues seguramente los autos seguían pasando por la calle aún llena de escombros. Knittel, desde el asombro y el temor de quien observaba el incendio, nos muestra cuán catastrófica podía llegar a ser la ciudad. A raíz del siniestro, es que el fotógrafo decide agrupar las fotos que él mismo venía elaborando, junto con algunas que había coleccionado para formar el álbum “Valdivia antes del Gran Incendio 1858-1909” (Matthews 2006, 18-22), sirviendo hasta hoy en día tanto por el material gráfico que expone, como también por las anotaciones al pie de cada foto que Knittel procuró proporcionar.



Imagen 20: Rodolfo Knittel o Erico Volkmann fotografiando un paisaje cordillerano en los faldeos del volcán Puyehue, ca. 1930. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

No resulta tan difícil comprender el asombro de Knittel frente a un paisaje de difícil acceso como los faldeos del volcán Puyehue, en la Región de Los Lagos. La foto muestra un gran espacio abierto y marcado por pequeños montículos cercanos, que mientras más lejos se encuentran, más altos parecen. Hay diferentes tonalidades debido a las sombras que los mismos montes provocan y por la composición de éstos: algunos se notan más secos, otros con algo de pastizal, mientras que los de más atrás revelan un poco de nieve en la cima. Una ráfaga de viento que recién había pasado por el cuadrado de la foto dejó una visible mancha blanca al extremo derecho, la cual aparentemente corresponde a polvo y tierra desprendida. Aparte de los cerros, el polvo, la nieve y algunas nubes en el cielo, identificamos a dos personas que se disponen a instalar el equipo para realizar una toma fotográfica. El nombre de la mujer no está identificado. El hombre puede ser el mismo Rodolfo Knittel o algunos de sus compañeros de viajes y también fotógrafos (Erico Volkmann o Robert Binder), con quienes salía de excursiones (Mendoza 2006, 13-17).

Es una captura del momento previo a una toma fotográfica, la cual no es la misma que vemos y tampoco hay certeza que realmente se haya hecho o si sólo se trató de un simulacro. La mirada que se nos ofrece no es la misma que arrojan las personas de la foto y cuya toma preparan, sino que el fotógrafo se sitúa en un cierto revés que intenta acercarse a que es visto por los sujetos de adentro a la vez que los incluye en la toma,

posicionándose unos metros atrás. A pesar de no ser exactamente una foto de una foto, sí ilustra procedimientos previos a una toma fotográfica, prestando una especie de evidencia del trabajo realizado por un fotógrafo de excursiones. Al mismo tiempo y centrando el interés en el escenario donde se sitúan las personas más allá de la acción que realizan, la imagen es metáfora de la amplitud, de lo pequeños que podían sentirse los viajeros frente a un volcán y frente a la magnificencia del paisaje cordillerano.

La Región de Los Lagos era descrita en la revista “En Viaje” de Ferrocarriles del Estado como una “zona admirable donde la naturaleza ha acumulado sus mayores bellezas. Ríos caudalosos, lagos aterciopelados, nevados volcanes forman la decoración de la ‘Suiza chilena’” (Revista “En Viaje” 1934, N.3, 29). Por su parte, Puyehue (recordemos, en donde se sitúa la foto) era conocido como uno de los “mejores establecimientos termales del país” (Ibid.), evidenciando cómo es que la región no sólo brillaba por su actividad industrial y comercial, sino por tratarse de un atractivo turístico con infraestructura adecuada para ello.

Lejos de considerar a Los Andes como una zona que, debido a su naturaleza montañosa, podría entorpecer la construcción de una línea férrea⁴², viajeros y cronistas se concentraron en enaltecer su belleza y la riqueza que dichas montañas traían consigo. Se describía a Chile como un “país montañoso por excelencia, fértil por su clima y gran número de ríos que lo riegan en casi toda su extensión, es uno de los países de América que posee más riquezas que explotar” (El Progreso Alemán en América 1924, 76) La cordillera sería entonces una importante fuente de aquellas riquezas a las que tanto se alaba, *„denn die von der Cordillera hier die Republik durchquerenden Flüsse haben fast ausnahmslos ein Gefälle, wie man es sich für Krafterzeugung nicht besser wünschen kann“* (Schacht 1913, 120)⁴³.

Más allá de la fascinación por las riquezas y la belleza de Los Andes, el paisaje cordillerano generaba también en los recién llegados un temor natural por los peligros asociados a los volcanes. Temblores y erupciones volcánicas eran eventos a los que habitantes de Los Andes estaban medianamente acostumbrados, sin alejarlos siquiera de dichos paisajes. Hasta hoy en día llama la atención cómo es que en Chile tras una catástrofe— ya sea una erupción volcánica, un terremoto, maremoto o diluvio —los

⁴² Como sí ocurrió en Perú, en donde “Los proyectos ferroviarios que florecen desde la década de 1840 no hacen, pues, sino ahondar la visión aterradora de los Andes” (Méndez 2011, 94).

⁴³ “pues los ríos que cruzan la República desde la cordillera tienen casi sin excepción una caída, que como generador de energía no se podría desear algo mejor”.

poblados afectados o cercanos al epicentro del evento vuelven a ser ocupados tras la evacuación de emergencia. Ejemplo de ello es la relativamente reciente reconstrucción de Chaitén al sur de la Región de Los Lagos, ciudad que fue completamente destruida y evacuada tras la erupción de su volcán en 2008, y que tras el debate entre relocalizar o reconstruir, se optó por la opción menos costosa⁴⁴, desechando la alternativa de relocalizar. Finalmente, la convivencia con catástrofes en un país altamente sísmico, montañoso y colindante de norte a sur con el mar es un destino al cual quien migraba se veía expuesto.

Por ello es por lo que no sorprende que, en un esfuerzo por potenciar el turismo en zonas de riesgo, la entonces revista “En Viaje” se viera obligada a hacer alusión a la probabilidad de vivir una catástrofe. Así, al momento de presentar los atractivos de la Región de la Araucanía, se nombra al volcán Llaima como “uno de los más imponentes de la región” (Revista “En Viaje” 1934, N.4, 31), agregando que dicho volcán “se encuentra, generalmente, en actividad, pero sin ofrecer peligros. De tarde en tarde suele tener erupciones de cierta magnitud” (Ibid.). Admitiendo de ese modo parcialmente los peligros de visitar los entornos del volcán, la editorial de la revista considera sin embargo que dichos riesgos no debían definir la relación del viajero con el paisaje.



Imagen 21: Roberto Gerstmann, ca. 1930. Volcán Llaima, vista desde el pueblo Cherquenco, Región de la Araucanía. Colección fotográfica del Museo Histórico Nacional.

Lo cierto es que el volcán Llaima que Gerstmann fotografió cerca del año 1930 y que la revista publicaba unos años después, hasta hoy en día es considerado “un volcán de alto riesgo, sus erupciones han sido particularmente continuas desde 1640, lo que lo ha

⁴⁴ Gobierno desechó proyecto de relocalización de Chaitén en Santa Bárbara por alto costo: Iniciativa requiere una inversión fiscal de US\$ 300 millones. Disponible en: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2010/05/27/gobierno-desecho-proyecto-de-relocalizacion-de-chaiten-en-santa-barbara-por-alto-costo-iniciativa-requiere-una-inversion-fiscal-de-us-300-millones/>

llevado a ser uno de los cuatro más activos de América del Sur” (Memoria Chilena 2003, s/p). De hecho, una erupción había tenido lugar el mismo año de la toma de la foto (1930), es decir, apenas cuatro años antes de la publicación de la revista, la cual no nombra ni cita específicamente dicho evento. Durante el siglo XX, se registran “erupciones importantes de este volcán los años 1887, 1895-96, 1903, 1912, 1917, 1927, 1930, 1941, 1949, 1972 y 1979” (Ibid.)

Estos hechos, lejos de intimidar a los visitantes de los valles centrales o del extranjero, parecían volver al paisaje aún más atractivo. Pues ese temor ante un paisaje agreste estaba en gran medida alimentado de fantasía y de representaciones románticas que comenzaban a circular, convirtiéndose el sur de Chile en un territorio ignoto que estaba esperando la llegada de viajeros y aventureros. El temor podía ser usado entonces como elemento seductor, una especie de anzuelo para quienes buscaban experiencias extremas o simplemente alejadas de lo que se conocía como civilización. En otras palabras, ese “terror que provocaba la Naturaleza de la región pasaba, además, por el imaginario salvaje con que la percepción centralizada y nacionalista se había figurado a las poblaciones de la Araucanía, Valdivia y Llanquihue” (Booth y Valdés 2016, 207).

Sobre Temuco y la propia Región de la Araucanía, la misma revista “En Viaje” comentaba en un tono exotista que “todo tiene allí un atractivo especial, único. La exuberancia de la naturaleza, la variedad de los paisajes, la imponentia del río” (Revista “En Viaje” 1934, N.4, 31). En un intento por llamar la atención de viajeros que disfrutaran apreciando la alteridad como si ésta fuese parte del paisaje, se expresaba además que “la simplicidad de la vida, el matiz pintoresco de las costumbres araucanas” (Ibid.) contribuían a que la Araucanía pudiera “calificarse de maravillosa” (Ibid.)

Esta belleza de la que se hacía alarde en dicha revista era sin duda un tópico que venía circulando hacía un tiempo. Pues no hay que olvidar que, aparte de la industrialización, unas de las metas del Estado-nación de entonces era potenciar el turismo, se presentarían las atracciones del país. Sin embargo, como se ha revisado en diversas fuentes como relatos de viajeros o descripciones realizadas por los mismos agentes de colonización o exploradores, es notorio cómo el sur de Chile es presentado como una zona de particular belleza y opulencia, la cual incluso advirtiendo del riesgo de catástrofe parecía atractiva. Booth plantea que “la belleza del paisaje chileno se ha asentado como un motivo de orgullo que ha dado pie a la consolidación de un verdadero sentimiento de ‘nacionalismo paisajístico’” (Booth 2010, 11). Este tipo de nacionalismo se basa “en la valoración de ciertos lugares, generalmente considerados ‘monumentos naturales’, como símbolos en los que se resumen las cualidades que distinguirían al país” (Ibid.).

El acceso y la utilización de dicho paisaje categorizado como bello no iba a ser igual desde cualquier sector de la población. Así, las imágenes de paisaje en las que se reconoce a grupos de personas disfrutando de su entorno, es decir, entregados a una actividad de relajo alejada del trabajo, corresponden en general a migrantes europeos. Esto encuentra al menos dos motivos de rápida identificación: al contar con el favor de la administración estatal para la tenencia de tierras, se facilita el acceso a algunos sectores más apartados sin necesidad de alejarse completamente de la propiedad privada, siendo posible incluso construir senderos por los que cualquier persona no estaría autorizada a transitar. Si a esto sumamos la posibilidad de contar con tiempo libre para el ocio, el festejo o el esparcimiento, deja de parecer extraño que algunos “colonos” decidieran ser fotografiados o realizar tomas al aire libre, alejados del estudio fotográfico y del formato en el cual acostumbraban a ser retratados. Desde el siglo XIX hasta el XX, el panorama no cambia lo suficiente.



Imagen 22: Rodolfo Knittel, ca. 1898. Paseo campestre en la orilla del río Angachilla, Valdivia. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

El paseo campestre en Angachilla (Valdivia) fue captado por Knittel cerca del año 1898. Sin identificar los nombres de quienes aparecen ahí, es posible afirmar que se trataba de una familia o al menos de dos mujeres junto a dos niños y un hombre que al parecer estaría encargado de trasladar al grupo, ya que en el momento de la toma no está disfrutando del paisaje ni atento a la toma fotográfica, sino que se encuentra verificando

o reparando algo de lo que parece ser un carro arrastrado por animales. Uno de los niños dirige su mirada hacia el fotógrafo. El otro –quien podría también ser un hombre, aunque de baja estatura– se encuentra de pie sobre un bote que presumiblemente será usado para un paseo por el río. El sendero delimitado llega exactamente hasta la orilla del río, asegurándose que quien visitara el lugar pudiera acceder a éste.

Aunque no se entrega información para llegar a la identidad de las personas, es posible suponer que se trata de un grupo que cuenta con la posibilidad de visitar zonas que, para ese entonces, se encontraban alejadas del radio urbano y que, además, no se sentían intimidados frente a la cámara de Knittel, pues las personas –salvo el niño que mira fijamente– no cambian de actividad debido a la presencia de la cámara ni se sienten presionados a posar frente a ésta. Son, por lo tanto, personas que ya habían tenido la experiencia de estar de manera voluntaria en una toma fotográfica, posicionándose por lo tanto en un sector social que gozaba de al menos el privilegio de haber sido retratados con antelación.



Imagen 23: Julio Bertrand, 1906. Viaje a Lanín. Grupo de colonos alemanes en lago Villarrica. Memoria Chilena (Biblioteca Nacional, Chile).

En 1906, acompañando a su padre a un viaje a la ciudad de Valdivia en la comitiva del entonces presidente de la república Pedro Montt (Carrasco 2004, 151), el fotógrafo y arquitecto chileno Julio Bertrand Vidal captó a este grupo de personas en Villarrica y en Bellavista. El mismo Bertrand anota a un costado de la foto que las personas corresponden a un “grupo de colonos alemanes” en el lago Villarrica, identificando así al grupo por su origen. Sobre sus identidades específicas no se entrega información y parece no importar al autor cuando se trata de retratos grupales o fotografías de viajes. Es importante recordar que Bertrand, a diferencia de los Valck, no era un fotógrafo estrictamente de estudio, sino que tal vez más cercano a Knittel o a Gerstmann, quienes, guiados por su ímpetu viajero, encontrarían en la fotografía una herramienta para el

registro de sus andanzas. El espíritu creativo de Bertrand, deseoso además de experimentar con diferentes temáticas, formatos y escenarios, ofrece imágenes que distan de lo conocido hasta principios de siglo XX. De hecho, los ejemplares de su autoría presentados en este estudio podrían ser considerados más bien típicos o al menos no tan alejados de las convenciones de la época. Esto da luces sobre la intención del fotógrafo al realizar la toma, pues al dejarse llevar por escenarios o temáticas que fácilmente serían comprendidas por un receptor, es posible asegurar que de algún modo ambas fotos fueron elaboradas bajo una intención documental.



Imagen 24: Julio Bertrand, 1906. Paseo a Bellavista. Memoria Chilena (Biblioteca Nacional, Chile).

Bellavista (O Bella Vista) se trataba del terreno adquirido por Kindermann para el primer asentamiento de alemanes en el sur. Fue llamado por él de esa manera debido a la vista que ofrecía (Hoerll 1910, 9). Para principios de siglo XX, Bellavista era un sector donde se concentraba población casi exclusivamente descendiente alemana, además de personas que vivían y trabajan ahí, dado que el sitio funcionaba como fundo. Según el Censo de 1907, en total se contaban en Bellavista 54 personas (Comisión Central del Censo 1907, 1122), siendo uno de los fundos más pequeños en densidad poblacional. Al titular la foto “Paseo a Bellavista” se asume que los fotografiados –a quienes una vez más no se les identificó con nombres– no necesariamente residían en el fundo o en las cercanías, sino que se trataban de visitantes en la zona, aunque probablemente mantenían algún tipo de parentesco o amistad con quienes vivían ahí.

Si bien la mesa que utilizan los retratados es notoriamente delgada, la disposición de los comensales en línea recta responde a una pose asumida para la toma fotográfica, asegurándose que nadie quedara de espaldas del acontecimiento o se viera obligado a voltear para ser reconocido. Es un ordenamiento distinto al visible en la siguiente imagen, la cual fue tomada por un autor desconocido a orillas del río Ñaqué, en lo que

sería la actual comuna de Máfil. La familia Wearmann que protagoniza la “once”⁴⁵ a orillas del río se dispone de cierta manera en el espacio con el fin de gozar de la vista hacia el agua, sin modificar necesariamente su formación debido a la toma fotográfica. Aunque tres de ellos dirigen su mirada a la cámara, la niña y una mujer tratan de hacer caso omiso de su presencia, sin siquiera molestarse en dejar de mascar.



Imagen 25: Autor desconocido, 1936. Once a orillas del Río Lñaque. Colección particular de Luisa Obando. Reproducción digital disponible en la Casa de la Cultura de Máfil.

Según el Censo de 1930, la comuna de San José de la Mariquina (dentro de la cual se encontraba la actual comuna de Máfil) albergaba un tercio de la población de su vecina Valdivia, llegando a contar un total de 15.556 personas (Dirección General de Estadística 1931, 270). El distrito Lñaque, que recibía su nombre gracias al río que lo cruzaba, contaba con un total de 1207 personas (Ibid.). A pesar de ser evidentemente más pequeña que la actual capital regional de Los Ríos, sí se trató de un escenario escogido para la llegada de migrantes y el posterior desarrollo industrial, de lo cual se dará cuenta en el siguiente capítulo. Para ese mismo año, de un total de 141 extranjeros de San José de la Mariquina, 106 eran alemanes (Ibid., 246). Por ende, los fotografiados corresponderían en parte a ese apenas 0,6% de la población que manejaba los recursos de la zona y que, como consecuencia de su larga estancia en Chile, ya adquirirían costumbres propias del país como la de tomar “once”. Luisa Obando, propietaria de la foto original (Gutiérrez 2013, 22), habría sido no solamente quien escribió el pie de foto,

⁴⁵ “Once” es el nombre que recibe una merienda en Chile que se toma por la tarde y que, dependiendo de la costumbre de cada hogar, puede reemplazar a la comida de la noche. Consiste normalmente en un té con algo dulce (pastel o galletas) y un poco de pan con mantequilla, mermelada o lo que se disponga. El significado específico del término “once” no está claro, aunque en el país se suele asumir que proviene de una costumbre inglesa de tomar un té con algo dulce entre el desayuno y el almuerzo (a eso de las once de la mañana). Tomando el número once como nombre es que se terminó denominando esta comida que no es ni almuerzo ni cena, sino que se sitúa entre ambas. La práctica se ha difundido por generaciones y persiste hasta hoy en día casi idéntica.

sino muy probablemente fue ella misma la que como integrante de la familia Wearmann introdujo la costumbre de tomar “once” a orillas del río a su esposo alemán y sus hijos.

La foto de la “once”, a diferencia de la que se presenta a continuación, presenta un tono mucho más íntimo y alejado de toda grandilocuencia. Pertenece a una colección familiar y solamente fue vista por un público más amplio cuando pasó a considerarse documento histórico, para finalmente ser incluida en el libro de María Inés Gutiérrez (2013). La postal de a continuación, en cambio, fue editada por Fernando Valck para su difusión y venta. Por lo tanto, la clara intención comunicativa en este caso es la de promocionar una ciudad próspera, un lugar donde “el río se ve constantemente surcado de embarcaciones que acarrean pasajeros y mercancías” (Pérez Canto 1894, 11), una imagen a la cual un amplio público pudiera sentirse atraído. Se trata entonces de una foto cargada de entusiasmo que fácilmente pudo haber sido reproducida o incluso haber acompañado cartas con relatos exitosos de migrantes europeos que encontraron ese mejor porvenir al otro lado del mundo y que deseaban contárselo a sus familiares que no habían partido.

Aunque no se trate específicamente de la misma imagen, la mirada arrojada hacia la ciudad desde el otro lado del río y a la zona de la orilla del río en general constituye una de las imágenes más vistas de la ciudad de Valdivia hasta la actualidad. Es como si Fernando Valck hubiera sentado el precedente de cuál sería la postal que los visitantes se llevarían, permaneciendo esa representación de Valdivia como una ciudad erigida a orillas del río por más de un siglo. De hecho, la zona retratada en esta foto fue declarada en el año 2009 Zona Típica por parte del Consejo de Monumentos Nacionales⁴⁶, reconociendo no solamente su valor arquitectónico o su vínculo con la historia de migración, sino su actual uso y valoración turística.

⁴⁶ Declaración disponible en: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/feria-fluvial-valdivia-su-entorno>



Imagen 26: Fernando Valck, 1912. Tarjeta Postal coloreada. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.



Imagen 27: Autoría propia. Valdivia, vista hacia la feria fluvial desde el actual Museo Histórico Antropológico Mauricio van de Maele. Tomada en marzo de 2019.

Al ser una imagen de circulación, la tarjeta postal contiene una representación que es, en primer momento, pensada para un destinatario que no es el mismo que la compra. En el original es evidente cómo es que través de la técnica de colorizado se obtiene una

imagen mucho más viva y atractiva para un público bastante amplio. Pues una imagen como esta podría haber sido enviada, por ejemplo, a un extranjero que aún no se convencía de migrar, o a quien requería de evidencias más cercanas a la realidad para poder siquiera imaginarse la vida al otro lado del mundo. Asimismo, pudo haber estado simplemente pensada para llamar la atención de viajeros y turistas de principios de siglo XX, presentando la postal de una ciudad que muchos iban a desear ver en vivo.

Pensarla como postal recurrente en el turismo chileno no es asumir una idea apresurada. Ya ha sido estudiado cómo es que dentro de las representaciones difundidas en el turismo en Chile de principios de siglo XX se “privilegiaba la presentación de sitios de atractivo que pudieran encontrar referentes en paisajes del hemisferio norte, como los parques nacionales norteamericanos o los paisajes alpinos de Suiza” (Booth 2010, 17). Tiene, por lo tanto, mucho que ver con cómo la fotografía en el siglo XX comenzó a ser utilizada en procesos de configuración e ilustración de una imagen de país, escogiendo cuáles eran los paisajes o escenarios que se presentarían como típicos y que se preciaban de bellos.

Afirma Booth que, al tiempo que se destacaba el sur, se mantenía ocultos “otros emblemas naturales que se oponían a la belleza canónica del paisaje del sur, tal como ocurrió con el desierto de Atacama y el altiplano en el norte de Chile” (Ibid.) Esto debido a que los paisajes nortinos se alejaban de un “modelo estético” (Ibid.) con el que se deseaba identificar a Chile, alejándolo de paisajes propios de países vecinos como Perú o Bolivia”. A pesar de ser ese norte el que para ese entonces en Chile generaba una importante suma de ganancias mediante la exportación del salitre, no interesaba potenciar una imagen atractiva de ese entorno. El propio secretario de la Sociedad de Fomento Fabril afirmaba alegremente que el sur y sus “soñados paisajes” (Pérez Canto 1894, 5) se distanciaban de las “mezquinas tierras del norte” (Ibid.), demarcando una diferencia abismal.

Similar es el caso vecino de Argentina al sur de Mendoza a través de la obra del fotógrafo Juan Pi a principios de siglo XX. Freire afirma que “sin función sublime ni productiva, el desierto, que ocupa el 90% del territorio de la región, desaparecerá así de los imaginarios del paisaje local” (2019, 13). Atribuyéndole al desierto un carácter estéril y una estética alejada de los modelos conocidos en el continente europeo, tanto Chile como Argentina fueron testigos de esta construcción visual en la que se destaca tan sólo el paisaje que poco tenía que ver con el resto de Latinoamérica, presentando al territorio no solamente como un feliz, atractivo y hasta exótico destino, sino además como la tierra que apenas comenzó a dar frutos con la llegada de los migrantes. Es

decir, al tiempo que se ocultaba tanto carácter indígena de la población como el paisaje que no guardara similitud con Europa, se estaba articulando, en palabras de Freire, “relato para los nuevos propietarios” (Ibid., 14), haciendo clara alusión a los llamados “colonos”.

Estamos hablando entonces de un proceso de categorización del territorio y su población a través de una representación visual cuidadosamente estructurada. Formaron parte de dicho proceso fotografías que en principio eran reconocidas como retratos, fotografía de viaje, etnográficas o turísticas, siendo muchas de ellas de clara intención documental. Hoy en día, sin embargo, es posible recategorizar este material pensando en los procesos dentro de los cuales estas representaciones estuvieron presentes. Pues *„am Ende entscheiden die kontextuelle Einbindung und die Zuschreibungen viel stärker über diese Zugehörigkeiten als tatsächliche Aufnahmeintention und formale Kriterien“* (Jäger, 2009, 171) ⁴⁷. Entendiendo este conjunto de representaciones como categorizaciones territoriales movidas en un primer momento por el asombro, la fascinación y la exotización del otro, se alimenta un relato sobre un país de atractivo futuro, estableciendo además una jerarquía social entre personas identificadas en sus retratos con nombre y apellido, entre las “personas desconocidas” que probablemente no pertenecían a la red de los grandes señores y sus familias, y, por último, entre los mapuches, quienes parecían estar ahí para el disfrute de quienes buscan cautivarse con su carácter exótico.

En esta compleja representación, se estaría pensando a Chile y específicamente al sur como un territorio que, debido a su historia de colonización y a sus emblemas paisajísticos, se asemejaría y se concebiría a sí mismo como una nueva Suiza, diferenciándose de otros países vecinos y apartándose a su vez de la propia América Latina. Lejos de la diversidad reinante hasta la actualidad, este sur ha sido representado como un territorio cuya geografía alberga a un importante porcentaje de población de origen europeo, altamente blanqueada y ajena a cualquier costumbre o rasgo que pueda vincularla con un origen indígena. El clima, además, se presenta particularmente hostil al momento de valorar la resistencia de sus habitantes y a la vez altamente benévolo para mantener vivo a un paisaje tan rico.

Si bien este proceso de etiquetaje del territorio y de la población del sur que lo separa del Chile central y del norte es un proceso que no necesariamente se dio por terminado

⁴⁷ “al final el involucramiento contextual y las atribuciones (de cada foto) deciden mucho más fuerte sobre su pertenencia (a un género o a otro) que la intención inicial o los criterios formales” (paréntesis propios).

mediante la colonización visual del siglo XIX o principios del XX, es preciso identificar que una parte muy importante de dicha representación fue creada mediante los relatos de viaje acá citados y las imágenes similares a las que acá se muestran, cuyo fin era dar un rostro a un territorio preconcebido como joven, nuevo y lleno de posibilidades. Estamos frente a escenarios y población que son delimitados, definidos y representados a través de una mirada externa —a veces viajera, a veces recién llegada—. Etiquetas que ya venían formándose mediante relatos de viajeros o informes de agentes de colonización se vieron así fortalecidas y en algunos casos contrastadas a través de las fotos. Además, es preciso considerar que el analfabetismo en el país durante el siglo XIX y principios del XX era altísimo, concentrándose sobre todo en áreas rurales o alejadas de la capital⁴⁸. Esto transformaba a las imágenes en un importante medio para la circulación de representaciones y valores asociados a ellas en el territorio nacional, pasando por alto la barrera inicial de instrucción.

Al estar dichas imágenes pensadas en un primer momento para un público europeo, terminan siendo “un espejo invertido para el público latinoamericano, en especial para las clases dirigentes del continente” (Cornejo 2012, 16). De tener como destino el continente europeo, la recepción se imagina completamente distinta, pues quienes las recibían no se veían ahí contenidos, sino que se entendían efectivamente como fotografías de viajes, de lugares alejados, paisajes magníficos y población exótica. Al respecto dice Jäger que la conexión entre *„Geographie, Reiseliteratur, Anthropologie und Ethnologie mit fotografischen Darstellungen der bereisten Orten und beobachteten Menschen schuf so ab der Mitte des 19 Jahrhunderts eine veränderte Vorstellungswelt der Fremde und des Fremden“* (Jäger 2009, 169)⁴⁹.

Pese a la fuerte propagación de dicha imagen homogénea, los fotógrafos citados aquí intentaron darle un rostro a una población diversa, aunque muchas veces respondiendo a procedimientos visuales llamados a exotizar, en donde se adoptaban ciertas poses o se recreaban entornos más o menos naturales. Sumado a ello y llevados no sólo por un

⁴⁸ Por ejemplo, para el Censo de 1907 en la provincia de Llanquihue, de 105.043 personas, 70.214 no sabían leer; es decir, cerca de un 66% de la población era analfabeta. En la provincia de Valdivia las cifras eran similares: de un total de 118.277 personas, 77.438 eran analfabetas, correspondiente a un 65%. En Cautín, cerca de un 72% no podía leer. Si bien en Santiago el porcentaje de analfabetismo alcanzaba un 49%, la diferencia con las provincias del sur era notoria. Ver “Memoria presentada al Supremo Gobierno por Comisión Central del Censo” (1907, 470-1192). Disponible en: <https://www.ine.cl/estadisticas/censos/censos-de-poblacion-y-vivienda>

⁴⁹ “Este vínculo entre geografía, literatura de viaje, antropología y etnología con representaciones fotográficas de los lugares recorridos y de las personas observadas crea así desde mediados del siglo XIX una representación del mundo de la alteridad y de la alteridad”.

discurso epocal altamente racista, sino que además por una fuerte distancia social con los mapuches, estos fotógrafos no consideraron necesario registrar sus nombres, entendiéndolos solamente como personas que representaban a una etnia, categoría que parecía importar de sobremanera. En palabras de Jäger *„eine fremde Kultur „verstehen“ zu wollen, bedeutete aus zeitgenössischer wissenschaftler Sicht zunächst, deren Lebenswelt und Angehörige zu vermessen, zu definieren und zu kategorisieren“* (Jäger 2009, 177)⁵⁰.

En otro caso vecino, Cecilia Méndez plantea que “la asociación de ‘indio’ con sierra, y de sierra con condición rural y pobreza, está tan profundamente arraigada en el Perú que se toma como natural” (2011, 73). Es como si dichas construcciones y los valores asociados a ellas tuvieran un poder tal, que ni siquiera se cuestiona o relativiza su origen. Continúa Méndez diciendo que “esta asociación, así como la conceptualización de la sierra como un lugar rural, atrasado y pobre, en suma, un ‘obstáculo para el progreso’, es relativamente reciente y no de temprana fabricación colonial, como es la idea común” (Ibid.). Muy similar al caso de Chile, esta asociación entre tipo de población y zona geográfica no se encontraría en tiempos de la colonia española en donde regían categorías legales de impuestos y tributos, sino que se “debe más a las ideas de progreso decimonónicas, que se perfilan en el discurso ilustrado limeño (y digamos también chileno) de fines del XVIII” (Méndez 2011, 99. Paréntesis propios).

Fue en nombre de ese progreso que Chile abrió las puertas a una población que, sin ser una mayoría estadística, se perfilaba como propietaria y responsable del porvenir de las ciudades y pueblos del sur que habían sido hace poco anexadas al territorio nacional, y que otorgaban a Chile una fama de la cual jactarse. Es esa representación la que se esperaba fuera tan poderosa para enorgullecer y hacer aflorar el sentimiento nacionalista más poderoso, incluso en quienes cargaban con el trabajo pesado, sin tener posibilidades reales de gozar de dicho desarrollo.

⁵⁰ “querer entender a otra cultura, significaba desde una mirada científica contemporánea en un primer momento medir su entorno y sus miembros, definirlos y categorizarlos”.

Capítulo 4:

Nostalgia de los “grandes templos de la civilización”⁵¹.

*¡Oh viejos barcos de madera!
¡Oh germánicos famélicos!
Les prometieron la tierra
pero la tierra tenía dueños falsos.
Falsas estacas de papel
y no auténticos reves milenarios.*

*El padre del padre de mi padre
hubo de hablar en otra lengua,
gotear, de nuevo, el semen
de la aurora. A fundar cosas
es que vino el hombre de tan lejos.*

Clemente Riedemann. “El Hombre de Leipzig” (fragmento).

⁵¹ “¡He ahí, pensábamos, los grandes templos de la civilización!” (Alfonso 1900, 18).

Al ser una de las piedras angulares que justificó la migración hacia el sur de Chile, el crecimiento económico y la consecuente diversificación de las ciudades y pueblos se trató de una temática que también interesó a los fotógrafos, a pesar de no trabajar directamente para el Estado de Chile. Podríamos decir, sin embargo, que identificar este tópico en una foto es una interpretación que se hace desde el presente, pues hoy en día retrospectivamente es posible dimensionar cuánto cambio atrajo para las ciudades, por ejemplo, la industria cervecera o el arribo del ferrocarril. La percepción que en ese entonces se tenía sobre dichos cambios en el cotidiano, o si acaso una porción amplia de la población los entendía como avances o como integración a un mundo modernizado, se convertiría en sí en un objeto de estudio que requeriría una multiplicidad de fuentes. Lo que efectivamente es posible indagar es la posición, el punto de vista y la intención de quien escogió ese lugar o ese hecho como escenario para la toma fotográfica, además de las nociones que se manejaban en el discurso de la época sobre aquello que era fotografiado.

En suma, en este capítulo se pretende desentrañar la representación elaborada sobre el sur de Chile como una tierra que debía su prosperidad no sólo a las riquezas naturales con las que contaba, sino que por sobre todo a causa del trabajo duro y al espíritu de superación de quienes erigieron la industria, el comercio y las comunicaciones. Siendo el trasfondo económico de suficiente peso para justificar, facilitar y promocionar la migración desde Europa hacia el sur de Chile desde el propio poder central, es importante recordar una vez más que también desde el otro continente se deseaba contar con dicha oportunidad de trasladarse y asentarse asistidos por el Estado. Pues fueron los mismos artesanos de mitades del siglo XIX en Alemania quienes „*hatten immer häufiger die Konkurrenz der aufkeimenden Industrie zu fürchten*” (Stegmaier del Prado y Bender 2006, 177)⁵², encontrando en Chile una nueva oportunidad para instalarse y utilizar sus habilidades manuales. De ese modo, en pleno siglo XX se afirmaba que “para la Valdivia adormecida, la llegada de los alemanes será como la levadura” (Blancpain 1985, 73), erigiendo un relato con una firme convicción que imagina que, a partir un desolado páramo, se fundaron hermosas ciudades.

⁵² Habrían de temer progresivamente a la competencia de la floreciente industria”.

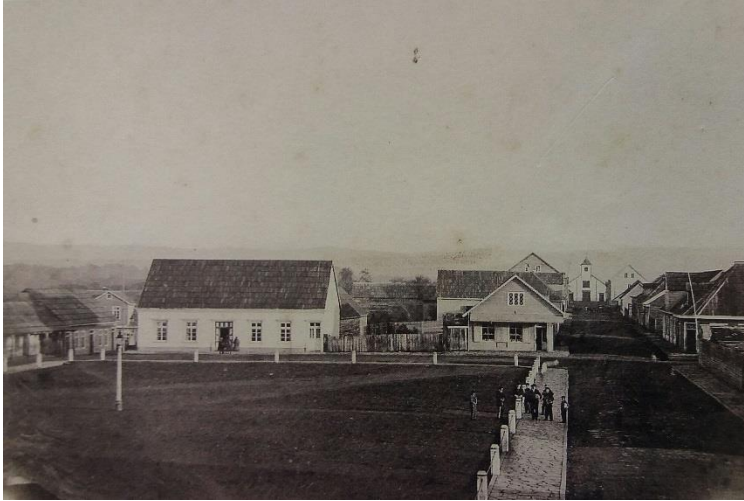


Imagen 28: Cristán Valck, ca. 1858. Plaza de la República, Valdivia. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.



Imagen 29: Cristán Valck, ca. 1873. Plaza de la República, Valdivia. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Ambas fotografías fueron tomadas desde el frente de la Plaza de la República de la ciudad de Valdivia, actual Región de Los Ríos. La primera de ellas, ca. 1858, corresponde al año en que Cristián Enrique Valck –registrado al llegar a la ciudad como zapatero– inicia sus actividades como fotógrafo (Matthews 2005, 21). El segundo ejemplar (ca. 1873) es también atribuido a Cristián Valck y, al igual que el primero, se enmarca en la primera ola migratoria desde Alemania a las provincias de Valdivia y Llanquihue. En el Censo de 1865, se registraba en la incipiente ciudad de Valdivia a un extranjero por cada 23 nacionales (Censo General de la República de Chile 1866, 33), teniendo entonces la presencia extranjera un peso más o menos considerable (cerca de un 4,3%). En toda la provincia, además, se identificaba a un solo fotógrafo (Ibid., 37), el cual no cabe duda de que se trataba de Cristián Enrique Valck. Dado que desde 1867 Cristián Valck era reconocido retratista de la ciudad de Valdivia (Odone 2005, 15), la segunda foto corresponde aparentemente a una etapa profesionalizada del fotógrafo.

Si bien las dos imágenes son en blanco y negro, se identifica en los originales un tono amarillento que se debe al papel albúmina utilizado para elaborarla, la cual suele adquirir esa tonalidad con el tiempo. En la primera foto, al tratarse de un espacio en formación, predominan los sitios lisos sin mucha intervención más allá de los palos divisorios y las casas que rodean al cuadrado principal, en donde se sitúa la plaza. Así también, la línea del horizonte está ubicada casi en la mitad de la imagen, demarcando otro eje divisorio. La gran proporción de cielo visible refuerza la impresión de un espacio semi vacío que el cuadrado de la plaza ofrece, ya que ese espacio donde se ubica el cielo, en donde probablemente las nubes fueron borradas debido a la larga exposición que requería la cámara, se percibe como un gran cuadrado en blanco en donde no se tiene más información que agregar. Esto marca una diferencia con la segunda foto, en donde el cuadrado de la plaza se muestra como un sitio poblado de algunos elementos, percibiéndose bastante lleno en comparación a la primera toma.

Mientras que en el primer ejemplar la plaza aún no tiene césped, las veredas son de adoquines y la calle al parecer no ha sido asfaltada; en el segundo pareciera que estuviésemos mirando distintas tonalidades que, en una foto en blanco y negro como ésta, las traducimos en distintas texturas en la plaza misma: probablemente los espacios más oscuros tienen césped o tierra mojada, mientras que los adoquines fueron reemplazados por vereda asfaltada. Se asume que las casas eran calefaccionadas con braseros al interior, ya que en ninguna de las fotos se ven tubos de chimenea, a pesar de ser imágenes bastante nítidas. En la misma carta ya citada de Jacob Bräuning a sus hermanos, informaba este migrante que: *„Ich habe einen deutschen Gußofen gekauft, welcher 52 Gulden gekostet hat, einen solchen wo man im Zimmer feuern und kochen kann”* (citado en Stegmaier del Prado y Bender 2006, 204)⁵³, respondiendo rápidamente la interrogante sobre cómo mantenían secas construcciones tan amplias y expuestas.

La plaza la reconocemos como tal en la primera foto más que nada por el nombre que la imagen recibe en el libro y no necesariamente por lo que de ella misma se percibe, ya que en rigor la foto sólo deja ver un cuadrado con delimitaciones, lo cual no necesariamente se asocia inmediatamente a lo que hoy en día se conoce como plaza en las ciudades del sur de Chile. Normalmente una plaza contiene césped, asfalto, una glorieta, cúpula o superficie circular al centro, monumentos, alumbrado público, bancas y árboles tanto rodeándola como dentro de ella misma y, sobre todo, un alto flujo de personas. La segunda foto sí presenta los signos visibles de una plaza como la

⁵³ “Me he comprado una estufa de hierro alemana, la cual me costó 52 Florines, de esas donde se puede prender fuego y cocinar en la habitación”.

conocemos hoy en día, aunque claramente en proceso, lo cual se evidencia, por ejemplo, en el tamaño de los árboles. En ambas fotos hay personas mirando a la cámara, tanto desde una casa como desde el espacio público.

Dado que la familia Valck residía en las cercanías de dicha plaza (Odone 2005, 14) desde 1852 probablemente quienes lo observaban a Cristián Valck realizando la toma lo conocían y entendían perfectamente lo que él llevaba a cabo. Además, es pertinente identificar estos ejemplares como ejercicios del fotógrafo en su propio barrio, diferenciándose de las fotografías de viaje que ofrecerían más adelante Bertrand, Knittel o Gerstmann.



Imagen 30: Rodolfo Knittel, ca. 1900. Plaza de Valdivia, Rodolfo Knittel. Colección fotográfica de la Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile.

Esta tercera foto que encontramos de la plaza de la República fue tomada por Rodolfo Knittel cerca del año 1900, en pleno desarrollo de la segunda ola migratoria hacia el sur de Chile. Al igual que las anteriores de Cristián Valck, la imagen fue captada desde una altura que muestra la plaza desde afuera, intentando de alguna manera presentarla como un amplio espacio que se proyecta en hacia el fondo en línea recta. Esta foto, a diferencia de las anteriores, muestra árboles crecidos situados al medio de la plaza que interrumpen las líneas rectas que caracterizan al cuadrado de la plaza, a la fila de árboles y a la dirección de la calle. Esta información además oscurece el tono de la imagen y se encuentra predominantemente al lado izquierdo de la foto, ocupando al menos un tercio de la imagen total. La foto parece tener dos tonalidades: una oscura dada por la concentración de árboles y otra clara que pierde nitidez en el extremo derecho. Los árboles de esta tercera foto han crecido luego de casi 50 años de la primera foto en donde fueron captados y, con ello, la plaza aparece como un espacio inconfundible. Los dos grupos de personas que participaron de la toma están absolutamente atentos a lo que Knittel realiza y, por lo tanto, no se encuentran utilizando

el espacio público de la plaza como de manera distendida o sin distracciones, como habrían hecho en cualquier otro momento. Es tal vez por ello por lo que las bancas, en vez de ser usadas por los transeúntes para relajarse o conversar, permanecen libres.

Las tres fotos describen espacios cuyas dimensiones corresponden con las observables actualmente. Si bien es cierto que la plaza misma ha cambiado con los años, es absolutamente posible que en el inicio haya consistido en un espacio semi vacío. Ahora bien, si pensamos que una plaza no es tal hasta que cumpla con su función de centro congregador alrededor del cual se instalan los primeros edificios públicos, podríamos pensar que al menos en la primera foto de Cristián Valck, la toma corresponde más bien al espacio en donde se construía la plaza. Que la plaza todavía no sirviera de centro de reuniones al aire libre ni tampoco contara con todos los servicios públicos a su alrededor, se explica por el hecho que el centro urbano se encontraba en formación también. En el extremo derecho de la tercera foto, sin embargo, notamos que la imagen se vuelve borrosa, lo cual deja una impresión de estar mirando una imagen que no fue completamente elaborada bajo técnicas fotográficas, sino que puede presentar un porcentaje que ha sido completado de manera manual directamente sobre ella con algún lápiz o pincel. Y ya que el espacio en donde se lleva a cabo nuestra existencia –y el único que conocemos– no se nos presenta como un conjunto de trazos pintados y otros reflejados por luces, podríamos sospechar que no necesariamente todo el cuadrado de la toma está fielmente retratado. No obstante, se entiende que en este caso la falta de nitidez se puede deber al paso del tiempo y no a una composición hecha intencionalmente.

Si bien la escasa presencia de personas cada una de las fotos podría hacer creer que se trata de tomas planeadas y no absolutamente espontáneas, es también posible que efectivamente haya habido pocas personas caminando por la plaza, puesto que todavía no se utilizaba cien por ciento como un centro aglutinante. Una mayor aglomeración de personas es común cuando se trata de fotografías que retratan alguna festividad o algún acto al aire libre, como la fiesta de la candelaria (imágenes 15 y 16).

Tanto Cristián Valck como Rodolfo Knittel decidieron, cada uno a su tiempo, llevar a cabo una secuencia que mostrara la evolución del espacio que hasta hoy en día alberga a la plaza de la República de Valdivia. El primero repitiendo su toma años más tarde, el segundo imitando la toma de Valck con la suficiente distancia temporal que probara cómo el paso del tiempo dio lugar al desarrollo de los espacios urbanos. Es como si desde la pretensión primigenia de realizar la toma fotográfica hubiera existido un deseo de mirar en retrospectiva, una insinuación a relatar. Junto con ello, al mostrar las

imágenes espacio completamente factibles de haber existido y ser por consiguiente tomadas hoy en día como evidencia, es posible suponer que desde su toma y elaboración persiguieron una intención documental. Las tres fotos funcionan como metonimia del centro de la ciudad, a la vez que nos están hablando del orden y la planificación mediante las líneas rectas que se proyectan a lo largo de toda la imagen, en contraposición al ordenamiento aleatorio o la dispersión visible en sectores rurales, los cuales abundaban antes de la llegada de los alemanes.



Imagen 31: Rodolfo Knittel, Editor Rodolfo Knittel, 1911. "El mismo edificio comprado y reconstruido por el Banco de Chile y Alemania en 1908" Álbum "Valdivia antes del Gran Incendio 1858-1909". Archivo particular de Mariana Matthews. Reproducción digital disponible en la Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Sin irnos del centro de Valdivia, aparece esta imagen editada por Knittel en un intento por retratar la diversificación de la ciudad, además de evidenciar una vez más cómo es que la ciudad era capaz de levantarse tras una catástrofe, como lo fue en este caso el terremoto de 1907. Sin saber que apenas dos años después la ciudad sería víctima del Gran Incendio, Knittel mostraba orgulloso cómo el Banco de Chile y Alemania reconstruía sus dependencias tras una tragedia, enfatizando nuevamente la presencia de alemanes en Valdivia.



Imagen 32: Rodolfo Knittel, ca.1920. Vista de Las Ánimas hacia Collico, Río Calle Calle, Valdivia. Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

Alejándose ahora del centro de Valdivia, resulta curioso que Knittel haya decidido realizar esta toma desde Las Ánimas hacia Collico –sectores norte de Valdivia–, pues lo hizo cuidando que en ella no se divisara la famosa fábrica de Harinas Collico, la cual había comenzado sus funciones ya en 1853 a manos de Hermann Kunstmann⁵⁴. Es como si su intención, más allá de ocultar la fábrica, hubiese sido mostrar una vista calma, un sitio en donde el ruido de las máquinas parecía no penetrar y en donde se podía disfrutar del río en soledad. Más allá del espacio urbano, el fotógrafo está mostrando una dinámica completamente diferente a la de la ciudad industrializada, ni siquiera salir de Valdivia. Al afirmar que la diversidad urbana no acababa con los atractivos naturales del paisaje y con otras formas de vida dentro de la misma ciudad o en zonas rurales cercanas a ésta, se está valorando una vez más al progreso como el camino correcto a seguir, un dichoso destino para la zona sur del país.

⁵⁴ Según información de la empresa proporcionada en su página web: <http://www.collico.cl/historia/>



Imagen 33: Rodolfo Knittel, ca.1890. Cervecería Roepke en Barrio Manzanito, Valdivia. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Es el mismo Rodolfo Knittel quien decide pasar de la quietud de la orilla del río hasta un ajetreado día en la cervecería Roepke⁵⁵, la cual se encontraba cerca de la ribera en el entonces Barrio Manzanito, hoy conocido como la calle Carlos Anwandter. La foto se enmarca en la segunda ola migratoria, presentando el entorno como un resultado exitoso del primer movimiento migratorio, además de ser evidencia de la propia existencia y el funcionamiento de la cervecería. La toma en sí se reconoce como planeada y de una declarada intención documental, o al menos que responde a la curiosidad del fotógrafo, quien parece haber llegado justo al momento en que la mayor parte de los trabajadores estaba presente.

Si bien en un primer vistazo tenemos la impresión de que la calle se ordena en zigzag, finalmente se trata de una esquina que apreciamos a distancia. Al igual que en otras fotos tomadas en perspectiva, en ésta también predominan las líneas rectas, dibujadas por el contorno de las casas y los techos en punta, líneas con las cuales imaginamos el espacio como una amplia superficie de grandes construcciones. La casa del centro de la foto es visiblemente más grande que las demás, abarcando al menos la mitad del encuadre y acaparando nuestra atención. Pensamos entonces que dicha casa es el

⁵⁵ Se dispone de un análisis preliminar de esta fotografía. Ver Senn 2019, 22-23.

centro de operaciones de la cervecería. Las personas, carretas y animales se ubican en su mayoría apegadas a las construcciones, excepto un niño junto a un perro pequeño, quienes se ubican en medio de la calle, además de un sujeto cuya sombra es visible en el extremo inferior derecho de la imagen. Era probablemente momento de cargar o descargar las carretas, razón por la cual la calle debía permanecer más o menos libre de transeúntes.

En el cuadrado de la foto se ven al menos cuatro casas, unas cuatro carretas de carga, tres caballos y al parecer un buey, cuatro mujeres o niñas dispuestas en el extremo inferior izquierdo de la imagen, una de ellas cuidando un bebé. Como si se tratara de una excepción en la foto, sólo las niñas del extremo izquierdo inferior son quienes no participan de la toma fotográfica como acontecimiento, pues todos los demás están bastante al tanto de lo que sucede. Un hombre y una mujer observan la cámara desde el pórtico de la primera casa a la derecha, además de cerca de treinta hombres y niños que se ubican junto a las carretas. Uno de ellos incluso hace un gesto de estar bebiendo una botella, posando intencionalmente para Knittel. Vemos además a cinco personas asomadas desde las ventanas del edificio central, algunos participando de las labores de carga de un costal, otras simplemente mirando. Posiblemente se trataba de un día soleado, aunque bastante frío a juzgar por las ropas gruesas que llevan todos. Si tomamos en cuenta que tal vez no todas las personas que figuran en la foto trabajaban o vivían ahí, se podría decir que la cantidad de personas visible no coincide con lo habitual en dicho sector. Sin embargo, aunque lo visto se trate de un suceso extraordinario o inusual, es también plausible que esa cantidad de personas haya asistido a la toma de la foto.

Llama la atención cómo Knittel accede a momentos que, aunque contienen poses y fueron probablemente planeados o al menos calculados, se perciben como instantes de distensión cargados de dinámicas que no cualquier fotógrafo es capaz de retratar sin modificar debido a su presencia. El hecho que en esta toma Knittel no se ubique detrás de la escena, sino que frente a ella explica en gran parte que todos los retratados sean a la vez espectadores de su desempeño. A ello se debe sumar el factor novedad tanto del aparato mismo para aquellas personas con poco poder adquisitivo que probablemente conocían las cámaras fotográficas, pero nunca habían tenido una tan cerca. De ahí que tanto la cámara misma como de los procedimientos que el fotógrafo llevaba a cabo resultaran atractivos. La multitud, al ser evidentemente mucho más numerosa que el fotógrafo y quien pudiera haberlo acompañado del otro lado de la cámara, no parece verse perturbada por su presencia, ni tampoco intenta darle un tono

ceremonial al momento, sino que permanece en un ánimo bastante encendido y sin ninguna formación determinada. Se lee entonces como un intento de ilustrar un acontecimiento cotidiano en la cervecería en tanto evidencia, cuidando que no mediaran relaciones de subordinación dentro del mismo trabajo o que al menos no fueran evidentes para quien más tarde accediera a la foto.

La foto es entonces metonimia de la cervecería en su totalidad, pues lo que se muestra son algunas de las instalaciones y vehículos vistos desde afuera. No se accede a ninguna imagen de su interior y de las labores que se llevan a cabo dentro de la gran casa, pero con sólo mirar las carretas llenas de barriles, se asume que dentro de las dependencias se está produciendo cerveza. También es un rastro de la industria cervecera en Valdivia o incluso en Chile, perfilando a la zona sur como una importante productora. Ya a finales de la década de 1880, las cervecías chilenas habían modernizado sus técnicas (Saelzer 1913, 115), desarrollando una gran industria a manos de los Hermanos Anwandter (Ibid., 113). Saelzer cuenta también cómo es que *„im Laufe der Jahre wurden viele dieser kleinen Brauereien von der Großindustrie aufgesaugt, resp. erdrückt, so dass heute nur noch wenige derselben existieren, besonders im Süden“* (Ibid., 114)⁵⁶. La cervecía Roepke, tal como la vemos en la foto, fue una de las absorbidas.

Ya que el escenario de la foto se trata de una empresa, muy probablemente la toma fotográfica fue previamente acordada, o bien se pidió permiso para hacerla. Incluso es posible que la misma empresa haya solicitado al fotógrafo sus servicios. De haber sido la empresa quien solicitó la imagen, ésta sirvió para sus registros, o para exponerla en las inmediaciones de la cervecía. Sin embargo, siendo los Valck los fotógrafos de oficio de la ciudad y a quienes se le solicitaban ese tipo de trabajos, cabe también la posibilidad que la toma haya sido hecha por un deseo original de Knittel. Si el interés fue plenamente del fotógrafo, entonces el ejemplar se trató de uno más de su colección personal, aunque atendiendo al grado de difusión de esta foto en la actualidad, se puede asegurar que la imagen efectivamente circuló y fue replicada. Asimismo, es muy probable que para los trabajadores que aparecen en la foto, la toma de ésta fue la única oportunidad que tuvieron de posar frente a una cámara.

La foto muestra una cervecía que hoy en día no existe, con formas de trabajar en desuso y que justamente por ello es por lo que resulta atractiva de citar y resaltar. Pues

⁵⁶ “con el paso de los años “las pequeñas cervecías fueron absorbidas por la gran industria, respectivamente aplastadas, existiendo hoy en día pocas de ellas, especialmente en el sur”.

pese a que la cervecería Roepke haya sido absorbida por la compañía de los hermanos Anwandter, se sienta la convicción que, más allá del propietario de tal nivel de producción, lo importante es que la producción existía y que la ciudad se perfilaba como un escenario perfecto para la industria, cuyos dueños, aunque habían cambiado, seguían perteneciendo a la colonia alemana. Ya había declarado Camilo Henríquez que “la industria trae riquezas, y las riquezas forman el poder nacional” (Camilo Henríquez 1812, citado en Silva 1960, 97), ganando sus palabras cada vez más fuerza. En medio de un informe que declaraba con aire triunfal el nivel de producción de cada fábrica erigida en Valdivia, el secretario de la Sociedad de Fomento Fabril expresaba que

Después que se ha contemplado de cerca lo que la mano del hombre ha realizado y la resultante en la obra del progreso, se impone la meditación sobre los orígenes de aquel pueblo, y la admiración justa hacia aquellos que le han formado, cuando se recuerdan las luchas de los primeros años para arrancar a la naturaleza el sustento diario, para crear industrias, hacer la vida grata y cimentar la riqueza y la prosperidad (Pérez Canto 1894, 5).

Esa riqueza y prosperidad que tanto celebraban las autoridades del poder central debía entonces ser registrada de la mejor manera que la modernidad hasta entonces permitía, siendo la fotografía el medio apropiado para ello. Aparecen así fotos que retrataban distintos ámbitos y momentos del trabajo industrial en la zona sur, cuidando que ninguna actividad quedara fuera del lente, en un esfuerzo por ordenar y dimensionar la importancia de la industria en el país. Dice Jäger que en general la *„Industriefotografie unterscheidet sich von Bildern, die im weitesten Sinn arbeitende Menschen zum Thema haben, durch Provenienz, Inszenierung und (ursprüngliche) Intention (vgl. Zimmermann 2004) (2009, 113)⁵⁷*. Pues más allá de interesarse por dar un rostro al trabajo industrial, de nombrar a los propietarios o mostrar a quienes hacen funcionar cada engranaje, lo importante parecía ser proporcionar una forma definida a aquello que parecía tan novedoso y que producía significativos cambios en el paisaje y la forma de vida. Chile debía mostrarse a sí mismo como un país lleno de posibilidades en donde se podía intervenir e invertir. O en palabras de Jäger: *„hier ging es um die Selbstinszenierung von Unternehmen nach innen wie außen. Modernität, Größe, Ordnung und*

⁵⁷ “fotografía de industria se diferencia en procedencia, escenificación e intención (inicial) de las imágenes que en último fin tienen como tema a los trabajadores (ver a Zimmermann, 2004)”.

Leistungsfähigkeit kennzeichnen die Industriefotografie nach außen, das heißt gegenüber möglichen Kunden, aber auch gegenüber der Belegschaft“ (Ibid.)⁵⁸.

Mientras que en un paisaje natural lo visto responde a un orden espontáneo, el cual, desde ojos acostumbrados a la intervención humana, aparece como aleatorio o incluso desarmónico, las tomas sobre el trabajo industrial parecen brindar ese orden y la simetría al espacio visto. En las tomas al trabajo industrial y la edificación de las principales esquinas de las ciudades, tanto forma como espacialidad dejan de verse caóticas o entregadas a la fuerza la naturaleza del sur, delatando la clara intervención de la racionalidad moderna que hace crecer a los árboles en línea recta, igual que un camino cuidadosamente delimitado. Por lo tanto, “las fotografías atestiguaron, con su innegable presencia en los lugares representados, la transformación de ese territorio, la apropiación de un entorno natural por parte de unas pocas manos y su incorporación, por dicha vía, a un espacio económico, primero, y a un espacio moral y político, en segundo término” (Cornejo 2012, 12).

Estableciendo tareas específicas para cada espacio, geometrizando y nivelando cada vez más los escenarios que solían entregarse a otras rutinas, se estaba retratando el orden, la jerarquía y cada actividad mediante las cuales una ciudad alcanzaba el nivel de industrialización esperado. Esta nueva forma de ordenar las superficies evidenciaba importantes cambios en el paisaje, los cuales eran entendidos en ese entonces como “inequívocas señales de transformación y de progreso” (Pérez Canto 1894, 6), en donde por fin se aprovechaba la riqueza de la tierra. Es así como se invirtieron esfuerzos también en lograr tomas fotográficas que implicaban un empeño adicional, como lo es una toma aérea que permitiera dar cuenta de una amplia superficie de trabajo.

⁵⁸ “acá se trataba de la propia escenificación de las empresas hacia adentro como hacia afuera. Modernidad, tamaño, ordenamiento y marcadores de eficiencia caracterizan a la industria para el exterior, es decir, para potenciales clientes, aunque también para el personal”.



Imagen 34: Autor desconocido, ca. 1935. Producción Maderera. Vista aérea de los aserraderos del Fundo Lifian-Pidey, de propiedad del empresario maderero Hans Fehlandt, ubicados frente a la Estación de Ferrocarriles del Estado. Colección particular de Alberto Fehlandt. Reproducción digital disponible en la Casa de la Cultura de Máfil.

Aunque lo que se nos muestre sea sólo esta disposición de las maderas una tras otra tras ser cortadas con vista hacia el aserradero, la imagen funciona también como índice de lo que se tuvo que hacerse para que el espacio cobrara dicha forma e incluso para ser visto desde esta perspectiva. Esto quiere decir que, además de la tala de bosques implícita, personas que no aparecen en la toma fueron quienes dejaron las maderas siguiendo un patrón de orden establecido por alguien más, a quien tampoco vemos. A ello debemos sumar el hecho que el fotógrafo requirió ayuda para lograr una toma desde arriba, involucrando así a más personas para lograr la imagen. El registro es entonces metáfora del uso que permitían los frondosos bosques del sur y de todos los productos que podían emerger de la industria maderera. Se declaraba con aires victoriosos unos años antes de la toma fotográfica que „*der Reichtum Chiles liegt nicht nur in seinen Erzen und seiner Landwirtschaft, auch ein dritter wichtiger Faktor ist in Rechnung zu ziehen: die ausgedehnten Wälder, welche noch heute den Süden des Landes bedecken, sich früher jedoch bis zum Norden erstreckten*“ (Heitmann 1913, 135)⁵⁹. La tala de bosques era asumida por los empresarios modernos como un deber en nombre del progreso. De ahí que imágenes como ésta, lejos de ser percibidas como un registro del deterioro del equilibrio entre la industria y el paisaje, parecían en ese entonces ser un signo que dignificaba al territorio, otorgándole un carácter productivo del que antes carecía. De este modo, tal como el dueño del fundo Lefian-Pidey en la entonces comuna

⁵⁹ “la riqueza de Chile no se encuentra solamente en sus minerales y su agricultura, sino que es preciso considerar otro importante factor: los vastos bosques que aún cubren el sur, pero que antes se extendían hasta el norte”.

de San José de la Mariquina (hoy Máfil), a principios de siglo XX „*die Holzindustrie des Südens und der Hafenplätze befindet sich auch heute noch in der Hauptsache in deutschen Händen*“ (Ibid., 136)⁶⁰.

La vista aérea, además de hacer referencia al trabajo que se requiere para la disposición de los troncos y para la misma toma, es índice de los poblados bosques que tuvieron que existir y de las condiciones climáticas que permiten el crecimiento de diferentes tipos de árboles. Al respecto declaraba Heitmann que „*Boden und Klima ist hier so ausgezeichnet, dass fast alle Baumarten (ausgenommen solche, die nur in tropischer Hitze gedeihen) wachsen und zwar so rasch, dass Holzgeschäfte gute Rechnung lassen müssen*“ (Ibid., 137)⁶¹. Y, por último, con la foto se está también haciendo un guiño a lo que esas maderas permiten: calefacción, construcción de casas y producción de muebles, los cuales gozaban en todo el territorio nacional de una buena reputación (Ibid., 139).



Imagen 35: Autor desconocido, 1935. Trabajo en el campo, Máfil. Colección particular de Luisa Obando. Reproducción digital disponible en la Casa de la Cultura de Máfil.

⁶⁰ "la industria maderera del sur y los puertos se encuentran aún hoy en día principalmente en manos alemanas".

⁶¹ "suelo y clima son aquí tan excelentes, que casi todo tipo de árbol crece (con excepción de aquellos que sólo florecen en el calor del trópico) e incluso tan rápido, que los negocios de madera deben tener buenas ganancias".

El fotógrafo procuró estar más o menos a la altura del hombre que está sobre el montón de paja, enfoque que le permitía ofrecer una imagen sobre lo que pasaba en el campo, sin dedicar tanto espacio de la toma al cielo, por ejemplo. La escenificación que se nos aparece como posada y calculada, aunque queriendo parecer natural, muestra a tres hombres trabajando en el campo, dos de ellos aparentemente recibiendo órdenes de quien viste un elegante traje y que, suponemos, se trata del patrón de los otros dos, quienes también aparecen identificados gracias a las anotaciones. Sin haber rastros de lluvia o hielo sobre el pasto y juzgando la ropa que traen los hombres, es posible afirmar que la foto fue tomada durante otoño o primavera, tiempo en que se aprovecha en el sur no sólo para trabajar la tierra, sino también para el trabajo de construcción, tal como lo indica la inscripción al costado de la foto.



Imagen 36: Autor desconocido, ca. 1935. Cosecha de trigo, faenas con locomóvil en fondo Las Lomas, Máfil. Reproducción digital disponible en la Casa de la Cultura de Máfil.

En este ejemplar, más allá de escenificar un instante determinado del trabajo en agricultura, se está retratando un posible momento paralelo o posterior al de la foto anterior, en el cual personas que no son las responsables de la faena, posan en un minuto de distensión y juego, felices de mostrar el resultado del trabajo y disfrutar el entorno natural privilegiado que los rodea. La foto, al igual que la anterior, funciona como metonimia del trabajo en el campo, y al mismo tiempo hace referencia al bienestar y la alegría que traía consigo esa riqueza de la que tanto se hablaba, pero que muy pocos realmente disfrutaban. Todo esto en un contexto en el cual se afirmaba que uno de los

factores más convenientes de haber migrado a Chile y trabajar la tierra era „*die vorzügliche Qualität des chilenischen Weizens hinzu*“ (Schacht 1913, 120)⁶².

A ello se puede sumar cómo es que ambas fotos a la vez dejan ver una nueva cara al entorno que se encuentra en un estado intermedio entre el paisaje natural y un escenario intervenido por la industria. Porque si bien la agricultura como actividad económica se entiende como un signo del arribo de la racionalidad moderna al campo, es a la vez una actividad que no necesariamente implica trabajo a gran escala, que mantiene un contacto directo con el paisaje natural, y cuyo escenario sigue siendo el exterior alejado de las zonas urbanas, es decir, el mismo paisaje rural. Cuando Jäger afirma que la agricultura llega a formar parte de la fotografía del paisaje, sin necesariamente transformar al trabajo en el sujeto representado (2009, 115), puede ser entendido en este sentido. Pues se obtienen tomas que, al tiempo que registran un instante específico del trabajo en agricultura o sus posibles resultados, privilegian el escenario en el que la acción principal tiene lugar, el cual corresponde a un paisaje rural.

Es el pensamiento actual el que convierte a este tipo de fotografías cuyo escenario es un entorno rural, en fotografías cuya temática es entendida como el trabajo en sí. Pues desde nuestro lente parece ser el asunto que estarían ilustrando o, para ser más precisos, es el tema que nos importa destacar. Y aquí una vez más entramos a la pregunta sobre la categoría inicial de las imágenes, evidenciando los procedimientos mediante los cuales se agrupan y analizan imágenes. Puesto que al intentar identificar la intención inicial del fotógrafo es que se atiende tanto a lo que es visto como al discurso dominante en la época sobre aquello que se muestra. Si a la intención y perspectiva del fotógrafo sumamos el contexto en el cual las fotos existieron por primera vez y su posible rol o efecto dentro de éste, llegamos entonces a entenderlas como parte de un conjunto de imágenes que buscaban evidenciar el progreso, el bienestar y, sobre todo, el trabajo como un valor en sí.

⁶² “la excelente calidad del trigo chileno”.



Imagen 37: Rodolfo Knittel, ca. 1930. Vida cotidiana en el campo, Región de Los Lagos. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

En esta foto de Knittel vemos a lo que aparentemente es una familia, retratados en el momento justo en que alimentan a las aves de la casa. El entorno rural evidencia una vez más un escenario que, a diferencia de un paisaje puramente industrial, presenta distintas formas y texturas que no parecen regirse por un patrón de ordenamiento puramente artificial. Es un ambiente que, si bien se ha visto modificado por el trabajo, conserva características propias de una zona alejada de los centros urbanos, como lo es la vista despejada de la cual se goza desde la casa, la ausencia de vecinos próximos, de comercio y la misma actividad evidente de alimentar a las aves, la cual no podría llevarse a cabo en un pequeño patio de casa citadina. Se distingue además un cerco de madera bordeando la casa, asumiendo que la demarcación de territorio y de ambiente privado era igualmente importante en el campo y en la ciudad, dibujando bordes rectilíneos y creando lentamente estructuras geometrizadas sobre el campo.

Al no explicitar el nombre de los retratados, se infiere que la intención de Knittel no era realmente retratar a una familia en el frontis de su casa, sino ilustrar un extracto de la vida en el campo, y, para este caso específico, el momento en el cual se alimentaba a las aves. Los personajes acá, que carecen de gran importancia en tanto individuos, si bien están atentos a la presencia de Knittel, no abandonan sus labores. También es importante recordar que, siendo elaborada en 1930, seguramente no se trataba de la

primera toma fotográfica que la familia se dejaba hacer, pudiendo ser la cámara un objeto cotidiano. Familias como esta eran identificadas como aquellas que “*unter ungeheuren Schwierigkeiten den Kampf mit dem nassen Urwald aufgenommen hatten, saubere wohnliche Holzhäuser errichten, Gärten und Äcker rodeten*”(Wunder 1949, 62)⁶³, pues habían llegado al país “sin otro norte que el trabajo y la honradez” (El Progreso Alemán en América 1924, 91), siendo absolutamente conveniente fotografiar un momento en que todos juntos trabajaban en el campo. En la misma publicación, se declara que

en la agricultura, el esfuerzo alemán nada tiene que envidiar al comerciante o al industrial. Los fundos que antes no tenían valor por su casi completo abandono, han florecido cual la planta que por falta de riego estuviera a punto de secarse y que recobra bríos y lozanía ante el cuidado del amante jardinero que, día a día, con esmero y dedicación, la surte de todos los elementos necesarios para la vida” (Ibid., 91).

El carácter estratégico y trabajador de los migrados referido en múltiples fuentes pasaba de ser una condición deseable a casi un requisito, una suerte de vuelta de mano a la que los grupos se comprometían en compensación por las ayudas que los agentes de colonización y los gobiernos de entonces les prestaron. Afirmaba Carlos Anwandter – principal productor de cerveza del sur– que todos los alemanes que han sido contratados en Chile “*würden sich bestreben ehrenwerte und fleißige Chilenen zu sein und zu den besten Bürgern des neuen Heimatlandes zu gehören*” (citado en Wunder 1949, 62)⁶⁴.

Por otro lado, en 1930 Chile atravesaba una difícil crisis derivada de la caída de la bolsa y de la dramática baja en la venta del salitre en el norte. Sin embargo, incluso registrándose importantes pérdidas en el comercio y en la exportación agrícola, “el

⁶³ “aceptaron la lucha con la selva húmeda bajo enormes dificultades, que construyeron limpias y confortables casas de madera, que talaron campos”. Lo dicho por Wunder se refiere a cómo algunas familias llegadas a la zona de Llanquihue no se sintieron recompensadas por el esfuerzo de su trabajo, y como es que a raíz de ello se dispersaron de sus hogares iniciales, buscando oportunidades en las ciudades. Acá se utilizó para brindar una posible caracterización a los retratados. La traducción es propia, La idea completa en alemán se lee de la siguiente manera: “Die neun Familien –es waren inzwischen elf geworden– die unter ungeheuren Schwierigkeiten den Kampf mit dem nassen Urwald aufgenommen hatten, saubere wohnliche Holzhäuser errichten, Gärten und Äcker rodeten, sahen sich um den Lohn ihres Fleißes betrogen und zerstreuten sich” (Wunder 1949, 62).

⁶⁴ “se esforzarían por ser chilenos honorables y laboriosos y pertenecer a los mejores ciudadanos de la nueva patria”.

sector económico menos afectado y que más rápidamente salió de la crisis fue el industrial, gracias a que las medidas tomadas por el gobierno lo favorecieron” (Norambuena y Bravo 1990, 83). Pues habiendo apostado por una ocupación efectiva de territorios en el sur para el fomento de la industria en el país, era de esperar que el mismo Estado fuera quien rescatara al sector industrial de la poderosa crisis.



Imagen 38: Autor desconocido, ca. 1940. Trabajadores de trocha angosta de Máfil, en el sector de Millahuillín. Reproducción digital disponible en la Casa de la Cultura de Máfil.

Siguiendo con fotos pensadas como evidencia del trabajo, el progreso y, en este caso, la conectividad que ganaba el país, encontramos esta imagen que retrata a un grupo de obreros. El grupo retratado corresponde a los trabajadores encargados de la mantención de rieles de la trocha angosta en la zona de Millahuillín, perteneciente a la actual comuna de Máfil en la Región de Los Ríos. La foto cuyo autor se desconoce, no pretende mostrar con mucho detalle el lugar donde se encuentran los retratados, pues apenas se reconoce el sitio gracias a la descripción al pie. A pesar de ser una foto en general bastante oscura, se identifican perfectamente los rostros de los obreros. Al contar con bastante información, podemos ver distintas texturas dentro de ella, dadas por los ladrillos de la construcción de atrás, la tierra donde se encuentran de pie los obreros y varias manchas en el suelo que posiblemente eran restos de carbón, tierra mojada o desperdicios que pueden venir de fábrica de ladrillos, de la planta termoeléctrica o de la misma labor de mantención de rieles de la cual se encargaban las personas de la foto.

Delante de un arco que podría ser la entrada a la fábrica de ladrillos Mafilita posan nueve obreros, siete de pie y dos agachados, formados en una especie de bloque miran atentos a la cámara, reservando sus emociones y demostrando de algún modo cuán solemne pudo haber sido para ellos el momento de la toma fotográfica. Al exhibir sus herramientas, se puede pensar además que para ellos era asimismo importante ser reconocidos como trabajadores de la mantención de los rieles, lo cual nos da pistas de la estrecha relación que los pueblos aledaños a Valdivia y en general todas las localidades del sur guardaban con el ferrocarril.

Uno de ellos, de hecho, está mostrando unos arcos que parecen ser de alguna locomotora. La formación de los obreros se reconoce como propia de una toma posada, en un momento en el cual se encontraban en pausa, aunque aún dentro de la jornada laboral. La foto, a pesar de haber sido planeada, decidiendo seguramente de antemano no sólo a las personas que posarían, sino los mismos objetos que aparecerían en la imagen, y la formación de los involucrados, muestra a personas que efectivamente se dedican a la mantención de rieles, lo cual es fácilmente reconocible en su forma de vestir y en los delantales o camisas con evidentes rastros de trabajo en ese lugar.

Al decidir fotografiar a los obreros no necesariamente en medio de una actividad, sino que hacerlos posar mirando de frente a la cámara e individualizando cada uno de sus rostros, se está concediendo un componente humano al trabajo de mantención de rieles, el cual es a su vez una parte fundamental del crecimiento económico y el desarrollo de las ciudades. Es tal vez una manera de acercar la noción de desarrollo industrial a la población que no se pensaba a sí misma como parte fundamental de éste por no gozar directamente de sus beneficios debido a su posición desfavorecida dentro de un sistema desigual, creando a través de la foto la ilusión de una participación pareja. De hecho, la foto podría incluso posicionar a los trabajadores como el rostro real de dicho desarrollo industrial. Pues “la presencia de los trabajadores llegó incluso a sobreimponerse, en ocasiones, a la importancia otorgada a la capacidad instalada –trasunto visual del capital– como metáfora de la producción industrial” (Cornejo 2012, 22).

Ahora, la diferencia entre un retrato grupal como este y uno de estudio consiste en que las personas son fotografiadas con su ropa de trabajo o con vestimenta común y corriente (Jäger 2009, 113), reemplazando los costosos trajes por un aspecto menos cuidado y los telones de fondo por un sitio al aire libre, cercano donde el trabajo encuentra lugar. A ello hay que sumar que „*manches Mal ließen mit aufgenommene*

Werkzeuge ahnen, welche Tätigkeit diese Menschen ausübten" (Ibid.)⁶⁵, tal como es apreciable en la foto de los obreros de Máfil. Por último, partiendo de la base que quienes son fotografiados se encuentran en un lugar poco privilegiado de la estructura social de entonces, es de asumir que *„zwar gehen solche Bilder oft eher in die Richtung pittoresker Darstellungen oder Genreszenen, doch können sie durchaus als Aufnahmen der arbeitenden Bevölkerung angesehen werden"* (Ibid.)⁶⁶.

Por otro lado, que hoy en día el simple hecho de ver una fotografía de obreros nos sorprenda, es producto del trato que históricamente han recibido en medio de procesos de modernización, en donde la simple individualización (aunque sin nombres, tan sólo rostros) parece ser un acto humanitario. Pues la decisión de visibilizar el rostro de cada uno de ellos nos parece un intento de dignificar su condición de individuos, al mismo tiempo que la foto grupal refuerza el carácter de colectivo. Con todo, la imperturbable expresión en los rostros de los obreros, su ordenamiento en grupo y la presunta subordinación que éstos guardaban con el propio fotógrafo o con quien decidió realizar la toma debe entenderse también como factores fundamentales dentro la composición de la misma imagen, pues la mirada arrojada hacia ellos, si bien los individualiza, a la vez los etiqueta como agrupación disciplinada, perpetuando la relación vertical de la cual formaban parte.

La foto es metonimia del ferrocarril de la zona industrial de Millahuillín y a la vez del largo recorrido que alcanzaba el tren. Siendo un extracto de la zona industrial, la foto funciona al mismo tiempo como huella de los trabajos efectuados en esa zona y de trabajo manual que requiere la mantención de los rieles, el cual es incluso insinuado mediante las herramientas que sujetan los hombres. Simultáneamente, es posible entenderla como metáfora del desarrollo industrial, del pasado glorioso de los pueblos y ciudades del sur que se veían favorecidas con la diversificación que el paso del tren traía consigo, además de ofrecer un retrato de la clase obrera del sur de Chile. Al escoger una foto cuyo escenario se aleja de los centros urbanos de Temuco, Valdivia, Osorno o Puerto Montt, es a la vez índice de cómo zonas interiores poco habitadas gozaban de conectividad, a la vez que ofrecían puestos de trabajo para sus habitantes.

⁶⁵ "algunas veces dejaban intuir con las herramientas que tomaban, cuál era la actividad que desempeñaban"

⁶⁶ "este tipo de imágenes suelen orientarse hacia representaciones pintorescas o a escenas de trabajo, pueden sin embargo ser vistas como tomas a población trabajadora"

Esa misma población nacional que Kindermann había caracterizado como „*nicht aber zur Arbeit geneigt und auch weniger brauchbar und ausdauernd hierzu als die Indianer*“ (1849, 13)⁶⁷, es invitada en el Centenario de la República a formar parte del relato victorioso de industrialización de la zona sur, declarándose en la introducción del homenaje de la sociedad científica alemana en Santiago de Chile titulada “A la nación chilena” que

junto con vosotros hemos rozado las selvas vírgenes del sur y desecado sus pantanos. Hemos colaborado con vosotros en el perfeccionamiento vuestro ejército. Os hemos traído los métodos de nuestras ciencias y los resultados de nuestros estudios. Hemos contribuido a la educación de vuestros hijos; junto con vosotros hemos explorado el país y hemos fundado nuevas industrias. Nuestros comerciantes participan activamente en el intercambio de las mercaderías; nuestros buques unen las costas del Pacífico con los lejanos centros de la antigua Europa (Maier 1910, VIII).

A pesar de crear una impresión de participación pareja en el proceso de industrialización, reconociendo el trabajo de chilenos como fundamental dentro del crecimiento económico, se identifica a los migrantes como aquellos que portaban el conocimiento científico y que, debido a esa ventaja, estuvieron no sólo encargados de fundar la industria y manejar el comercio, sino incluso de educar a los descendientes de aquellos que colaboraron en la hazaña. Por lo tanto, esta integración del chileno al relato de la prosperidad del sur podría ser visto como un proceso más de categorización de la población, el cual estaría directamente vinculado a su ocupación y rol dentro de una sociedad moderna. Interesaba también mostrar la capacidad de la población nacional por hacer crecer al país. Cuando Cornejo expresa que “esa misma ideología es el sustento visual de las fotos en que figuran hileras de trabajadores desfilando muy ordenadamente o dispuestos frente a la cámara agrupados detrás de sus estandartes, (de)mostrando su civilidad” (2012, 48), está diciendo finalmente que la estructura en la cual estos trabajadores tenía un rol determinado regía también la forma en la cual los trabajadores se retrataban. Así, la disciplina y la subordinación tomaba forma de imagen.

Al mismo tiempo, cuando se dice que se han desecado pantanos y rozado selvas vírgenes del sur, nuevamente aparece la intervención al paisaje natural como necesaria y de gran valor para la meta del progreso, llegando incluso a estimularse “incendios que

⁶⁷ “sin embargo no dispuesta para el trabajo e incluso menos adecuada y perseverante que los indígenas”

consumieron extensas superficies de bosques” (Otero 2006, 85). Otro ejemplo lo encontramos en Omar Busch, cuando afirmaba que en la ciudad de Valdivia hasta 1870 el estero “Catrico 1” que conectaba con el río había permanecido intacto, siendo después drenado para ser integrado al radio urbano (citado por Poblete y Egert 2017, 33). Dado que las ciudades debían ofrecer más superficie para el asentamiento de migrantes extranjeros y nacionales, estas intervenciones no se vieron frenadas desde el poder central.

De la mano con este intento de representar a la población como un bloque que trabaja en conjunto por un mismo fin, nos encontramos cada vez más con imágenes en donde se ven representados los trabajadores y los sectores medios de la población, los cuales surgen también a raíz de esta diversificación urbana. La siguiente foto de autor desconocido resulta ser la más joven de las colecciones con las cuales se trabaja en este estudio, escapando tal vez de una delimitación más precisa, aunque siguiendo la tradición de aquellas imágenes que se pensaban como evidencia del progreso.



Imagen 39: Autor desconocido, ca. 1957. Familia Urrea Ramírez caminando hacia la Estación de Trenes, Máfil. Reproducción digital disponible en la Casa de la Cultura de Máfil.

La foto muestra una perspectiva lineal hacia un punto de fuga, el cual podría haber sido el inicio del camino que recorría la familia retratada, quien se dirigía a la estación de trenes. Los miembros de la –cuyo padre de familia resulta ser el jefe de la estación de trenes de Máfil según se precisa en el libro (Gutiérrez 2013, 34)–, caminan relativamente cerca uno del otro, de modo que se percibe como una totalidad. La imagen es en general oscura, aunque deja ver perfectamente los rostros de las personas del centro, pues

situándose delante de los demás “objetos” de la foto, logran protagonismo y nitidez. Es evidente que la calle aún no ha sido asfaltada y al parecer no es una vía muy concurrida por vehículos, ya que la familia camina sobre la calle en lugar de usar la vereda. Este fragmento de calle que deja ver la familia Urrea delante de sí está poblado de piedras y exhibe unos pequeños charcos de agua, pues seguramente había llovido hasta hacía unos pocos instantes.

La familia está compuesta por más de diez personas que comparten el paso seguro y la misma expresión de alegría y soltura. Sobre la vereda se ve a dos personas más: un adulto cargando un saco y un niño caminando delante de él. Mirando aún más lejos, se distinguen otras dos personas caminando sobre la vereda. Pareciera que todos se dirigen a la estación de trenes, pues incluso las personas que se ven a lo lejos siguen el mismo camino del grupo central. Atendiendo al equipaje que cargan algunos miembros de la familia, se piensa la foto como un acontecimiento espontáneo y real, pues efectivamente se preparaban para viajar.

Llama atención un muro de madera ubicado al lado derecho de la foto, el cual forma parte de las líneas centrales de la fotografía que sirven de borde. Sobre el muro de maderos oscuros sobresale con pintura blanca la escritura “Allende es progreso”, refiriendo a quien fue candidato a la presidencia en cuatro elecciones (1952, 1958, 1964 y 1970), logrando ser elegido en la última por vía democrática. Respondiendo a la temporalidad de la foto, se hace evidente que la inscripción en el muro corresponde a las elecciones de 1958. Es sospechable que la inclusión de la escritura “Allende es progreso” en la toma haya sido también una decisión premeditada del fotógrafo o de quienes fueron fotografiados, mostrando intencionalmente a una familia que avanza reunida, decidida, alegre y sin más obstáculos que un pequeño charco de agua, hacia ese progreso encarnado en ese entonces en la figura de Allende, en el ferrocarril que los esperaba, en toda la vida social que se desarrollaba en torno a la estación de trenes y los nuevos oficios asociados al funcionamiento de los mismos. Sumado a ello es importante recalcar que, siendo el padre de familia al mismo tiempo jefe de la estación de trenes, la imagen parece estar diciéndonos que todo el pueblo avanza junto al ferrocarril, encabezados entonces por quien dirige ese tan valorado medio de conectividad.

Siendo entonces la foto una metonimia de la estación de ferrocarriles y de las dinámicas que encontraban lugar en su entorno, se entiende al mismo tiempo como metáfora de la clase media que crecía en el sur y con la cual gran parte de la población nacional se identifica hasta hoy en día, oscureciendo muchas veces la precariedad y alejándose de

la noción de clase trabajadora. Sumado a ello, la imagen parece transmitir una calma y seguridad que ninguna sospecha tenía del fuerte terremoto de 1960⁶⁸. La foto, sin embargo, sobrevivió al gran movimiento telúrico y fue atesorada hasta que en el año 2011 fue facilitada a la Casa de la Cultura de Máfil para fines documentales.

La propia Estación de trenes de Máfil, inaugurada en 1930, goza desde 2017 de la categoría de monumento nacional⁶⁹, junto con varios sitios hoy en día en desuso y que en un temprano siglo XX daban vida a los pueblos y ciudades del sur. En la actual comuna de Río Bueno –donde Kindermann había instalado a los primeros migrantes alemanes–, por ejemplo, se encuentra el puente Carlos Ibáñez del Campo, el cual fue construido entre 1922 y 1926, años en que dicha zona también ofrecía una fuerte actividad industrial⁷⁰. El año 2013 se nombra al sector de Frutillar Bajo en la Región de Los Lagos como Zona Típica⁷¹, tal como habían sido declarados en la región vecina el área de la Feria Fluvial en Valdivia y el conocido “barrio histórico” de la misma ciudad, siendo este último el que conserva la mayor cantidad de casas que sirvieron de domicilio para las familias alemanas.

Es así como los sitios que habían servido de escenario de actividades que para ese entonces eran vistas como signos de progreso, son vistos hoy en día como un sitio que prestan evidencia a la memoria, como pruebas de una época en la cual el sur de Chile fue testigo de una serie de cambios fundamentales deseados por los gobiernos de la época y que son posibles de identificar no sólo a través de crónicas escritas, sino que visualmente. Esos cambios implicaron tanto un etiquetaje de la población y su rol dentro de una emergente estructura, así como un reordenamiento del paisaje urbano y rural para alcanzar las metas de diversificación, comunicación, extracción de materia prima y crecimiento de la industria.

Dicha categorización de grupos sociales dentro de una racionalidad moderna implicaba, por lo tanto, un reconocimiento instrumental de la población y una jerarquización en sí. Siendo industriales y terratenientes quienes se posicionaban en la cumbre, la mayoría

⁶⁸ El terremoto de 1960 en Chile afectó principalmente las zonas desde la Región de Bio Bio hasta Los Lagos, destruyendo en gran medida las edificaciones de las regiones de la Araucanía y de Los Ríos (que se ubican justamente en medio de toda la zona afectada), modificando su paisaje y paralizando la industria. Es el terremoto registrado que más potencia ha presentado a nivel mundial.

⁶⁹ Declaración de monumento nacional disponible en:
<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/estacion-ferroviaria-mafil>

⁷⁰ Declaración de monumento nacional disponible en:
<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/puente-carlos-ibanez-campo>

⁷¹ Declaración de monumento nacional disponible en:
<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/frutillar>

de ellos migrados o descendientes, la fuerza de trabajo se concentraba entre el resto de la población. Así es como se hace visible el surgimiento de nuevos oficios asociados a la propia especialización que cada ciudad y pueblo desarrollaba, los cuales eran practicados por una población de origen variado, aunque claramente sin grandes ventajas en la administración de los medios de producción o los mismos recursos naturales. Por ende, aquí encontramos tanto a chilenos como a población indígena, muchos de los cuales, debido a su especialización, comenzaron a formar parte de los sectores medios del sur.

Personas que durante el siglo XIX o el temprano siglo XX habrían sido inmediatamente reconocidas sólo en relación con su pertenencia étnica, podían entonces formar parte de un gran grupo de trabajadores cuya fuerza servía al funcionamiento de un complejo sistema, invisibilizando particularidades. Es así como progresivamente es posible identificar miradas que interpretan la actual posición de los mapuches en el país como un grupo más de campesinos u obreros empobrecidos, omitiendo el particular contexto que los llevó a dicha situación de desventaja, o llegando incluso a entender a todo su universo cultural como “ancestral”, posicionando su existencia en tanto colectivo cultural como algo exclusivo del pasado, negando al mismo tiempo su actual presencia. Dicha perspectiva es sostenida, por ejemplo, por el historiador premio nacional de historia en 1992 Sergio Villalobos (Sáez-Arance 2015, 225-226)⁷².

Esta jerarquización de la población y del territorio, hasta el día de hoy, parece encerrar dentro de sí un reordenamiento del paisaje natural y de la fuerza de trabajo según las necesidades de producción, interviniendo sobre el paisaje con el fin de modificar su aspecto y articulación, volviéndolo entonces apropiado para las nuevas metas de una zona industrializada. Así, las imágenes mostradas en este capítulo sirven en gran parte como evidencia de un impulso por darle otro cariz al territorio a través de fomento productivo, cubriendo un amplio período que transcurre aproximadamente entre 1850 hasta principios de siglo XX, aunque podríamos identificar valores similares incluso hasta nuestros días.

Al modificar la superficie del territorio, se estaba también cambiando la dirección de su futuro. Dado que reemplazando bosque nativo por plantaciones no sólo se modifica la

⁷² Este posicionamiento de lo mapuche como un tema especialmente del pasado es evidente también en el mismo Estado del siglo XXI, pues al momento de implementar medidas de compensación por el avasallamiento sufrido, no se consideró al caso mapuche como particular y “se terminó aplicando un sistema asistencialista, que comprendió aspectos de superación de la pobreza, aumento de la productividad y ampliación de la red de servicios básicos, que se mostraron insuficientes para subsanar la crónica pobreza del pueblo mapuche” (Pairicán y Álvarez 2011, 84).

disposición de los árboles, pasando de una estética aleatoria hacia hileras de árboles perfectamente iguales –tal como si tratara de calles u otro pasillo de la fábrica–, sino que también se altera la calidad del mismo suelo, determinando su uso hasta la actualidad. Por otro lado, la conexión del sur con el resto del país a través del ferrocarril, además de conllevar la incorporación de dicho territorio a la economía nacional, implicó seguramente una fuerte intervención en su entorno que podía ser montañoso o poblado de pantanos que *debían* ser rellenados de tierra firme y lisa. En el caso de Perú, por ejemplo, “la aparición de los ferrocarriles como la alternativa por antonomasia del progreso tuvo que ver mucho con estas representaciones, ya que el territorio plano se convirtió en la topografía idónea para los rieles, aquella que llevaría más rápido a la modernidad” (Méndez 2011, 92).

La diversificación que se ha referido aquí no sólo significaba que cada ciudad ofrecía un amplio espectro de actividades en las cuales emplearse, sino que eran las mismas fábricas las que deseaban mostrarse a sí mismas como un complejo sistema que funcionaba gracias a distintas especialidades operando al mismo tiempo, ofreciendo una representación de cada especialidad, maquinaria o materia prima. Así es como contamos con imágenes no sólo de distintos rubros de trabajo, sino además de distintos momentos de la misma producción, algunos de ellos incluso sin la necesidad de mostrar a quien operaba cada máquina. Esto debido a que *„die visuelle Überlieferung eines Unternehmens ist kein monolithischer Block, sondern oftmals ein Sammelsurium von Bildern, die aus bestimmten Anlässen und für bestimmte Zielgruppen innerhalb wie außerhalb eines Unternehmens hergestellt wurden“* (Jäger 2009, 115-116)⁷³.

Se reconoce entonces que en estas fotos que tenían como fin ilustrar el progreso mediante el trabajo, quienes las elaboraron o solicitaron se sirvieron del carácter de índice que cada foto puede traer consigo, permitiendo indagar incluso aquello que es invisible. Por ejemplo, en los ejemplares de la Plaza de la República de Valdivia (imágenes 28, 29 y 30) no se identifica a nadie que las esté modificando directamente, pero las tomas que se deciden hacer vuelven esos cambios visibles. Igualmente sucede con la del Banco de Chile y Alemania (imagen 31), el cual sabemos fue reconstruido tan sólo por la inscripción que Knittel hizo en su álbum. En la imagen de la cervecería Roepke (imagen 33) se retrata intencionalmente un momento de mucha actividad, en el cual carga, descarga e ingreso de costales eran las más evidentes, ofreciéndonos una

⁷³ “la tradición visual de una empresa no es un bloque monolítico, sino que es usualmente una colección de imágenes que fueron creadas para ocasiones específicas y para audiencias específicas dentro y fuera de una empresa”.

mirada más o menos panorámica del trabajo que tenía lugar desde dentro de esa gran construcción a la cual no accedemos con la mirada. Por último, es posible concluir que en las fotos de trabajos en el campo (imágenes 35, 36 y 37) o en aquella donde se ve a los obreros del ferrocarril de la zona industrial de Millahuihín posando directamente para la cámara (imagen 38), lo que aparece como índice es la utilización de ese segmento de la población rural que buscaba un oficio, del cual además se nos presenta cada rostro entregado al disciplinamiento y a su identificación de acuerdo con el rol dentro de la economía de entonces. Pues *„sich porträtieren zu lassen, verweist aus zweierlei: einerseits auf die Anerkennung der eigenen Leistung und auf den Stolz darauf, andererseits aber auch darauf, dass sich die Landarbeiterinnen instrumentalisierten ließen“* (Jäger 2009, 119)⁷⁴.

De la mano con la modificación del paisaje en nombre del desarrollo industrial, se identifica entonces la entrada de prácticas propias de la modernidad y un importante cambio en las formas de vida de las localidades del sur. Todo ello significó un ingreso exitoso a un estado de supuesta plenitud, movimiento y conectividad para cada una de las ciudades y pueblos del sur. Y acá es donde aparece la figura del ferrocarril como un tópico a referir cada vez que se habla de desarrollo y progreso. Ya que el tren, “especialmente en los lugares donde se levantaron estaciones o paraderos, aportó en la construcción de muchas historias locales y en la transformación de comunidades, dinamizando sus identidades, dotándolas de pertenencia, pero a la vez interviniendo sus territorios y mundos” (Guerrero 2017, 63).

De ahí surge también la noción de “patrimonio ferroviario”, la cual nos conecta con el capítulo siguiente, en donde se reflexiona sobre los mecanismos de patrimonialización y de elaboración de relatos sobre el pasado, tomando como ejemplos los libros que contienen las fotos que se han analizado hasta el momento. El propio concepto de “patrimonio ferroviario está dando cuenta del grado de especialización y la detallada división del trabajo de administración del patrimonio cultural. Aquí se está concibiendo al tren como un elemento del pasado en tanto es entendido como huella de un período de plenitud económica, sin problematizar necesariamente su reactivación. El concepto fue “acuñado a mediados del siglo XX para dar cuenta del valor histórico y cultural de gran cantidad de infraestructura industrial obsoleta y abandonada que evidenciaban el fin del periodo industrial y la instalación de la época post-industrial en los países de occidente” (Guerrero 2017, 60).

⁷⁴ “dejarse retratar implica dos cosas: por un lado, el reconocimiento del propio desempeño y el orgullo por éste, aunque por otro lado también implica que los campesinos se dejaran instrumentalizar”.

Sería posible entonces considerar al propio patrimonio ferroviario como un segmento de un gran conjunto de patrimonio industrial que hemos visto retratado en algunas de las imágenes de este capítulo. Esto que hoy conocemos como “patrimonio industrial” sería entonces aquel que los contemporáneos al viajero José Alfonso habrían llamado los “grandes templos de la civilización” (1900, 18) y que hoy en día encuentran un fuerte vínculo con la población a través de la nostalgia surgida desde la pérdida de un trabajo. Es ese estado de abundancia retratado en imágenes el que hasta nuestros días es recordado y valorado como aquel momento en que se ofrecía un sinfín de oportunidades de desarrollo, integrándose el sur a un relato nacional que reconoce el éxito y el abandono de una vida premoderna o digamos “ancestral”. Es el recuerdo de aquellos períodos que Larraín rotula como de “consolidación de la economía exportadora (1850-1900)” (Larraín 2001, 90) y de “crisis de la modernidad oligárquica (1900-1950)” (Ibid., 108).

Ahora, como país que vio truncado su proceso de industrialización nacional debido a múltiples factores de distinta naturaleza⁷⁵, recordar y recrear tiempos prometedores en donde los pequeños pueblos del sur se sentían parte de un gran relato, parece ser un modo efectivo de generar cierto consenso en la población, especialmente en aquella que se mueve por la nostalgia de un pasado activo. Es esa población la que, al igual que el mismo Estado, ve con buenos ojos el trabajo de rescate patrimonial, anhelando de algún modo regresar a ese período dichoso, ansiosos de contar sus historias de vida y prestar testimonio sobre el pasado. Pues resulta al mismo tiempo reconfortante recordar aquel período en que no se veía venir el abandono y la profunda crisis identitaria que atravesarían los pequeños pueblos del sur tras sus intentos fallidos de reinventarse en un contexto que dejó de moverse por la industria.

⁷⁵ Acá se podría referir como causa directa, por ejemplo, la crisis mundial de los años 30 como primer factor de debilitamiento, a pesar de que el gobierno invirtió esfuerzos en salvar al sector industrial en pleno crecimiento. Además de ello, aparece como causa el efecto devastador del terremoto de 1960 que afectaría a la zona sur, destruyendo literalmente gran parte de la superficie construida y modificando incluso su geografía. Ahora, es importante escindir parcialmente lo ocurrido con las fábricas del sur y la empresa estatal que fue apoyada luego por los Gobiernos Radicales (1938-1952), puesto que las fábricas del sur funcionaban en manos de privados. Sin embargo, los rumbos que fuera tomando el país efectivamente afectarían al desarrollo del sur, como lo fue, por ejemplo, la privatización que la dictadura militar impulsó sobre la empresa estatal (1973-1990) (Hachette 2001, 113-154) y el debilitamiento de Ferrocarriles del Estado, empresa estatal que dejó de percibir el subsidio estatal desde 1979 (Guerrero 2017, 64), desmantelando progresivamente una poderosa red de comunicación que, durante los años 60, había sido la más grande del país y la que más sindicatos de trabajadores mantenía (Bravo 2005, 13). La revista “En Viaje” de Ferrocarriles del Estado, por su parte, fue abruptamente detenida tras su número 470 publicado en julio de 1973, en donde implícitamente daban su apoyo al entonces presidente Salvador Allende.

Capítulo 5.

Las fotos en contexto libro: documentar y leer la imagen.

*Instalados en la vitrina del emporio
nuestros sentimientos más íntimos
el lenguaje de un pasado de moda
—la vida contemplativa al amparo
de las diferencias de precio—
los milagros de la civilización
que con el uso del barniz se han hecho eternos.
Nada falta para doblar la película:
Han colocado grandes carteles que así lo anuncian.*

Ronald Kay, "Kolonialwaren".

5.1. *La administración del patrimonio cultural en Chile y el surgimiento de la “Fotografía Patrimonial”.*

Si bien se reconoce el interés por el patrimonio cultural como un síntoma propio de sociedades modernas que ven en la globalización un peligro para la conservación de sus tradiciones, el trabajo de documentar, archivar y crear categorías para reconocer a la población o al territorio nacional no responde solamente al paso del tiempo y la creciente nostalgia, sino que viene realizándose desde los inicios de la República. Es más tarde el “capitalismo impreso” el que dio “una nueva fijeza al lenguaje, lo que a largo plazo ayudó a forjar esa imagen de antigüedad tan fundamental para la idea subjetiva de la nación” (Anderson 1993, 73). Si bien la idea de pasado compartido y patrimonio cultural de la nación cobra especial importancia en Chile para el Bicentenario (2010), el Estado asume un ánimo patrimonialista desde muy temprano.

Mirando desde los inicios de la República en Chile, el primer paso para la administración del patrimonio cultural fue la creación de la Biblioteca Nacional en 1813, apenas tres años después de la primera junta de gobierno, aunque lo que hoy definimos como patrimonio aún no recibiera dicha denominación. Ya entrado al siglo XX y con un centenario auestas, el Estado esperaba ser capaz de ofrecer al menos una caracterización de un “ser nacional” al cual preservar, creando en 1911 el Museo Histórico Nacional, cuya inauguración había sido por primera vez sugerida por el mismo Vicuña Mackenna, quien apenas unos años antes había planteado la migración extranjera a la Araucanía como necesidad de la nación. En 1925 aparece el Consejo de Monumentos Nacionales, seguido en 1927 por el Archivo Nacional, el cual había sido reconocido desde 1887 como Archivo Nacional de Gobierno⁷⁶. Más adelante se crea la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en 1929, la cual desde 2018 es conocida como el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural⁷⁷. El rol de este último ha sido desde su creación “administrar, coordinar y organizar las instituciones bajo su liderazgo, además de promover el acceso, el conocimiento, la creación, la recreación y la aprobación permanente del patrimonio cultural y la memoria colectiva del país, para contribuir a la construcción de identidades y al desarrollo de la comunidad nacional” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2014, 101).

⁷⁶ Según sitio Web del Archivo Nacional. Disponible en: <https://www.archivonacional.gob.cl/sitio/Secciones/Quienes-somos/Historia/>

⁷⁷ Según sitio Web del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural, el cual contiene hoy en día a todas las instituciones mencionadas. Disponible en: <https://www.patrimoniocultural.gob.cl/portal/Secciones/Quienes-somos/Historia/>

Se identifica así una primera etapa en la administración del patrimonio cultural como documental y monumental. Desde el Estado se manejaba una visión del patrimonio como un conjunto de bienes que era posible de agrupar y administrar desde aparatos especializados para ello. En esta noción, los sectores populares de la población aparecen como los grupos a los cuales es preciso otorgar “acceso” a contenidos generados desde campos especializados. Se considera entonces que esa población no es la indicada para producir dichos contenidos, pero, al mismo tiempo es esa población la que encarna al público al cual se espera llegar y a través de quienes se desea construir una comunidad nacional cohesionada. Esta visión tradicionalista del patrimonio como conjunto de bienes y saberes que espera encontrar en las colecciones y representaciones un espejo de su “ser nacional”, ofrece un “espectáculo de su historia como base de su unidad y conciencia política” (García Canclini 2012, 182). Por su parte, el público sería aquel que está siempre “al final del proceso, como destinatarios, espectadores obligados a reproducir el ciclo capital y la ideología de los dominadores” (Ibid., 195).

La convención general de la UNESCO para la protección del patrimonio mundial cultural y natural de 1972 es adoptada en Chile recién el año 1980 de manera concreta, avanzada la dictadura militar. Respondiendo al compromiso por la conservación del patrimonio, se crean otros organismos e instancias dependientes del actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural: El archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional en 1978 dirigido por Hernán Rodríguez, quien años más tarde ofrecería la primera compilación de fotografía patrimonial de alcance nacional (2001). Se abre así un nuevo capítulo en la conservación de colecciones fotográficas en Chile. Se suma a dicha labor la Subdirección Nacional de Gestión Patrimonial y el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), creados en 1982⁷⁸. Este último estuvo durante 22 años encabezado por la arquitecta Magdalena Krebs, a quien podemos reconocer como representante de la elite descendiente de migrantes alemanes en Chile y cuyo padre, Ricardo Krebs, “el autor del libro de historia del colegio” (Serrano 1987, 113), era galardonado con el premio nacional de historia ese mismo año 1982⁷⁹, influenciando a

⁷⁸ Según sitio Web de la Subdirección Nacional de Museos. Disponible en: <https://www.museoschile.gob.cl/sitio/Secciones/Quienes-somos/Historia/>

⁷⁹ Más allá de representar a un sector de la población descendiente de migrantes alemanes, la familia Krebs ha difundido un discurso de vocación tradicionalista. En 1970 la familia entera se muda a Alemania, asumiendo Ricardo Krebs como profesor titular de Historia Moderna en la Universität zu Köln. Al respecto, declara él mismo que “mi mujer no quería que nuestros hijos se educaran bajo un régimen marxista” (Ricardo Krebs, citado en Serrano 1987, 115). Magdalena Krebs, por su parte, durante su cargo como directora de la ex Dibam, se vio envuelta en una polémica tras declarar en la sección de “Cartas al Director” del diario El Mercurio que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos inaugurado el año 2010, no exponía correctamente el contexto histórico. En un intento casi de justificar el propio golpe de Estado,

una larga generación de historiadores nacionales. La misma arquitecta fue nombrada directora de la ex Dibam (Actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural) durante el primer gobierno de Sebastián Piñera (2010 a 2014). Es importante recordar que, desde su asentamiento, los migrantes alemanes gozaron de “preferencia a todos los hijos del país, en los trabajos de interés público que se siguen en la colonia” (Pérez Rosales 1854, 104), logrando por ende una fuerte presencia no sólo en el ámbito industrial, sino que también en la administración y la interpretación del patrimonio cultural de la nación.

Antes de volcar por completo en interés en artefactos como la fotografía patrimonial y tras superada la dictadura militar, las políticas públicas en cultura se concentraron en fortalecer el desarrollo cultural nacional a nivel general, pues éste se vio fuertemente estancado durante las casi dos décadas de dictadura que fueron escenario del “apagón cultural”. Sin embargo y a pesar de ofrecer programas sociales de formación, creación de audiencias o acceso a contenidos culturales, esta reparación se basaría principalmente en el financiamiento de iniciativas particulares que sintonizaran o aportaran a los objetivos propuestos por las políticas públicas en cultura. Dicha iniciativa particular podría ser apoyada tanto por el sector empresarial como por el propio Estado. En el primer caso, el Estado ofrecía una subvención a las empresas privadas que prestaran financiamiento a iniciativas culturales. En el segundo caso, el Estado pone a disposición una plataforma de fondos concursables que, a través de un aparato adaptado perfectamente al sistema económico neoliberal heredado de la misma dictadura que produjo dicho apagón cultural, coordinaría la entrega de recursos estatales, siguiendo un modo de operar basado en la libre competencia.

En términos concretos, la primera medida se trató de la creación en 1990 la Ley de Donaciones Culturales, la cual tiene vigencia hasta la actualidad con un pequeño cambio promulgado el año 2014 que no la modifica fundamentalmente. La ley consiste en un incentivo a las empresas privadas para ser una suerte de mecenas en el desarrollo de proyectos culturales, los cuales pueden ir desde la creación de una biblioteca popular en un barrio específico, hasta la implementación de un museo de alcance nacional. Tras la donación la empresa recibe, además de un beneficio tributario directo, una mejora de su imagen pública, figurando como ente financista de iniciativas cuyos objetivos contribuyen al desarrollo cultural del país. Según el artículo 1 de la ley, quienes reciben donaciones pueden ser desde agrupaciones sin fines de lucro o personas naturales,

Magdalena Krebs afirmó en dicha carta que “sería una gran contribución que el museo explicara los hechos anteriores al golpe” (citada en Rivera 2012, s/p). Disponible en: <https://www.eldinamo.cl/pais/2012/06/29/por-que-magdalena-krebs-es-la-enemiga-intima-del-museo-de-la-memoria/>

hasta el propio “Consejo de Monumentos Nacionales y la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos” (Ley de Donaciones Culturales 1990, 1). De esta forma se naturaliza el hecho de que estos organismos estatales no cuenten con los recursos necesarios para su óptimo financiamiento y se deja la puerta abierta para que grandes empresas sean candidatas a una relevante rebaja de impuestos. De ahí que, por ejemplo, en el “Manual de Conservación de Fotografía Patrimonial” publicado por Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (creado desde una iniciativa privada en 1997) y solicitado por el CNCR, se agradezca especialmente a “Soquimich S.A⁸⁰ y en particular a Patricio Contesse, quien nos ha apoyado en todos los proyectos desde 1994 para que la memoria de este país pueda permanecer” (Csillag 2000, 11).

Siguiendo en esta línea de reparación del desarrollo cultural con acento en las industrias creativas tras la dictadura, la segunda medida correspondió a la creación en 1993 del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart), el cual cuenta hasta la actualidad con una línea para el financiamiento de proyectos relacionados con el patrimonio cultural. Siguiendo una lógica de trabajo altamente burocratizada, el fondo se encuentra dividido en patrimonio material, inmaterial e indígena. Con esto se suma otro sistema de fondos concursables para el financiamiento de iniciativas culturales, siempre bajo la lógica de la competencia y la iniciativa particular. Para el caso de los proyectos presentados al Fondart, el Estado sería exclusivamente quien financia, desentendiéndose de cualquier labor de gestión patrimonial directa. Al contener otros ámbitos que no se vinculaban directamente con la conservación del patrimonio cultural, sino que se centraban también en el fortalecimiento de la industria creativa en un sentido más amplio (por ejemplo: fomento a la industria de la música, del libro, el cine, entre otros), el Fondart fue administrado hasta el año 2003 no por la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos como podía suponerse, sino que por el Ministerio de Educación. Ese mismo año se creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes⁸¹, el cual administró la entrega de recursos del fondo hasta el año 2018, cuando entró en vigor el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Desde 2018 y de la mano de la creación del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, el Fondart sufre una transformación que lo convierte en un fondo

⁸⁰ Recientemente la empresa fue acusada de financiar campañas electorales de manera irregular, asignando recursos a políticos contra boletas falsas. Para detalle del caso ver: <https://ciperchile.cl/especiales/financiamiento-irregular-politica/>.

⁸¹ Ver sitio Web del actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: <https://www.cultura.gob.cl/ministerio/antecedentes-e-hitos-del-proceso/>

concurable mucho más acotado y específico, financiando directamente iniciativas que se ajusten a la política nacional en cultura 2017-2022, la cual se encuentra diferenciada para cada región. Conservando aún el Fondart regional una línea para proyectos de investigación, salvaguardia y puesta en valor del patrimonio, uno de los cambios más notorios fue la creación de un fondo nacional adicional para la gestión del patrimonio cultural, dependiente del Fondart nacional. A diferencia de las iniciativas regionales, los proyectos presentados a este nuevo concurso sólo pueden ser encabezados por organizaciones y deben responder a la salvaguardia de bienes materiales o inmateriales que se encuentren catastrados por la UNESCO como patrimonio de la o por el Consejo de Monumentos Nacionales⁸².

Respondiendo entonces a una estructura propuesta desde un sector alejado de la población, es que se propone hoy en día como primer filtro los criterios propuestos desde la propia UNESCO y del Consejo de Monumentos Nacionales para la intervención a través de un fondo nacional. Se termina por privilegiar la salvaguardia de aquello que, de antemano, ha sido considerado valioso por un conjunto de expertos y administradores. En el caso de los catastros de la UNESCO, apunta Rodney Harrison, que el problema con la noción de patrimonio mundial es que parte de una idea de propiedad, acceso y valores internacionales, pasando muchas veces por encima de los intereses locales (2009, 191). En una línea similar, Andrea Rehling afirma que la categoría que la UNESCO ofrece como patrimonio mundial responde a un objetivo de internacionalizar bienes naturales y culturales, siendo vista la intervención europea como „*Entwicklungshilfeangebote*“, manejando un modelo en donde los „*Industriestaaten*“ y los „*Entwicklungsländer*“ se diferencian por etapas de desarrollo, las cuales responden a una sola lógica temporal (2011, 435)⁸³.

Apenas unos años antes de esta gran modificación en la administración del patrimonio cultural del país que culminó con la aparición del ministerio, salieron a la luz las compilaciones de fotografía que inspiraron este estudio, además del manual de conservación de fotografía patrimonial, que antecedió a estas colecciones de foto del sur. Podría afirmarse que la actual transformación estructural responde a un interés que no surgió de manera automática dentro de un gobierno, sino que fue tomando forma progresivamente, potenciándose para el Bicentenario. Es ese contexto el que favoreció la ejecución de trabajos en fotografía patrimonial a lo largo de todo el país, siendo los

⁸² Información disponible en sitio Web de los Fondos de Cultura del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Disponible en: <https://www.fondosdecultura.cl/>

⁸³ Palabras de Rehling: “oferta de ayuda al desarrollo”, “estados industrializados” y “países en desarrollo”.

libros compilatorios de fotografías del sur un caso representativo a la vez que diferenciador, pues son llamados a descentralizar el conocimiento, además de incluir visiones críticas que, dentro de lo que cada publicación permitía –porque no son pensadas para un público necesariamente académico–, relativizan o al menos posicionan la mirada, contrastando con un tono puramente conservador o conciliador.

Acercándose al Bicentenario de la República, el Estado de Chile manejaba una definición de patrimonio cultural que Marta Cruz-Coke, ex Directora de la ex Dibam (actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural) demarcaba como “la fuente de la identidad nacional” (Citada en Csillag 2000, 15), mientras que la cultura sería “la construcción social de la imagen que de nosotros mismos tenemos como personas y como sociedad, no sólo en el presente, sino, sobre todo, en el porvenir; nace de nuestra necesidad de perpetuarnos (Ibid.). Era preciso entonces fortalecer dicha fuente de identidad nacional, la cual en sí era vista como una meta del Chile del Bicentenario. En la misma línea y través de las definiciones de política cultural para el período 2005-2010, declaraba el Estado como uno de sus objetivos principales “elevar el tema patrimonial, en un sentido amplio, a la condición de prioridad de la política cultural” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2005, 5). Asimismo, en cuanto a la identidad o a ese “ser nacional”, se posicionaba como uno de los principios de dicha política cultural “el fortalecimiento del proceso de construcción de la identidad nacional, así como de las distintas identidades regionales y locales que existen en el país” (Ibid., 12). Esto debido a “la necesidad de preservar y cultivar una singularidad que nos permita tener un lugar propio y visible en el mundo sin fronteras que la globalización trae consigo” (Ibid.). Pues parecía que dicha globalización significaba un peligro para la continuidad de un proyecto de Estado nacional. El mismo Consejo expresaba como necesario el “alcanzar como Nación un cada vez mayor espesor cultural, de modo que, en el proceso de globalización, actualmente en marcha, ocupemos la posición de interlocutores culturales y no la de meros receptores de productos venidos de otras latitudes” (Ibid.).

La gestión del patrimonio y la configuración de una memoria colectiva jugarían entonces un rol fundamental en el fortalecimiento de esa identidad. Ya el año 2003 la Biblioteca Nacional (dependiente también del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural) había fundado su portal “Memoria Chilena”, el cual ha sido referido en variadas ocasiones en este estudio, siendo uno de los archivos digitales de libre acceso que más material entendido como “Patrimonio Cultural Común” ofrece⁸⁴. Por esos años, el Consejo de la

⁸⁴ Se entiende como “Patrimonio Cultural Común” en el mismo portal de Memoria Chilena a obras “cuyo plazo de protección se haya extinguido, la obra de autor desconocido, incluyéndose las canciones, leyendas, danzas y las expresiones del acervo folklórico; obra cuyos titulares renunciaron a la protección

Cultura y las Artes, además de invertir esfuerzos en la “conservación, preservación y difusión del patrimonio cultural de la nación” (Ibid., 14), a través de la implementación de programas culturales con un fuerte énfasis social y colaborando de ese modo con las demás instituciones estatales dedicadas a la gestión patrimonial, debía ser sobre todo aquel que creara “las condiciones y los estímulos para que la sociedad civil tome debida conciencia del valor de nuestro patrimonio y se comprometa también con su resguardo y gestión” (Ibid.). Finalmente, lo que se hace es convocar a esta labor de gestión patrimonial no sólo a las instituciones creadas para la dicha tarea, sino que también a un sector especializado de la población que no mantiene ningún vínculo contractual con el Estado, pero que cuenta con las herramientas para dicho trabajo. Estos especialistas, que pueden ser personas naturales u organizaciones, son llamados a generar iniciativas de corto plazo y presentarlas a los fondos concursables ofrecidos desde el poder central (el ya mencionado Fondart). Presumiblemente, los proyectos que encuentran patrocinio estatal suelen ser aquellos que sintonicen con las políticas en cultura vigentes, aunque es posible encontrar puntos de fuga que no se ajusten completamente a un modelo previamente elaborado, con el fin de diversificar en alguna medida el abanico de proyectos en ejecución. Ejemplo de dichos proyectos de gestión patrimonial son los libros de fotos con los que se trabaja en esta tesis.

Con la inauguración del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, publicado el 28 de febrero de 2018 en reemplazo del antiguo rol del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes⁸⁵ y agrupando a las demás instituciones dedicadas a la administración de la cultura en el país, el Estado de Chile agrupa a un número de organismos que, hasta la fecha, habían funcionado de manera si bien no independiente, relativamente desconectadas una de la otra. La creación del ministerio responde a la necesidad de presentar a un órgano aglutinante que además coordinara a los demás bajo una visión que se presta de inclusiva.

Al mismo tiempo es posible entender dicho nuevo ordenamiento como un intento de alejarse de un modelo de acción cultural que no solamente escindía a la población de la generación de contenidos o la toma de decisiones, sino que además apostaba por una unión de dicha población bajo criterios nacionalistas “sin tomar en cuenta las

que otorga esta ley; obras de autores extranjeros, domiciliados en el exterior, que no estén protegidos en la forma establecida en el artículo 2° de la Ley N° 17.336 (Ley de Propiedad Intelectual); las obras que fueren expropiadas por el Estado, salvo que la ley especifique un beneficiario”. Paréntesis propio. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-123834.html>

⁸⁵ Disponible en <https://www.diariooficial.interior.gob.cl/edicionelectronica/index.php?date=28-02-2018&edition=41995>

diferencias *sociales*" (García Canclini 1987, 31, cursivas del autor). A través del nombre de este nuevo organismo estatal se está al menos generando una impresión de distanciamiento de ese "tradicionalismo patrimonialista" (Ibid., 30-34), el cual olvida "los conflictos en medio de los cuales se formaron las tradiciones nacionales" (Ibid., 31). Así es como el Estado de Chile pone en marcha un plan de cultura que, desde su título, pretende poner en valor la existencia de una multiplicidad cultural dentro del país como un tema que debiera enriquecer la idea de nación –reemplazando "cultura" por "culturas"– pero cuidando al mismo tiempo que esa puesta en valor no traspasara la esfera del consenso y no se tradujera en el reconocimiento de un territorio pluriétnico o plurinacional. La creación de este ministerio, finalmente, puede ser leída como la institucionalización de un discurso de cariz inclusivo que veía formándose ya desde los años noventa y que durante la década del dos mil hasta el mismo 2018 se vio fuertemente alimentado tanto por iniciativas directamente estatales, como por aquellos proyectos patrocinados por los fondos concursables o la ley de donaciones culturales.

Es este universo discursivo altamente preocupado por el rescate de una memoria con poder de representatividad el que comienza a utilizar el término de "fotografía patrimonial" o "patrimonio fotográfico". Según declara Hernán Rodríguez en la revista "Patrimonio Cultural", el concepto "no se instalará en Chile sino hasta la creación del Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional" (Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2005, 10) durante los años ochenta. Junto con la organización de una memoria que fuera capaz de convocar a sectores más amplios de la población, lo que se espera claramente es colaborar en el establecimiento de una identidad nacional. Ilonka Csillag, quien fue fundadora y directora del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, afirma en la misma revista que "nosotros tenemos la teoría de que, en la medida de que las personas se identifican con el país, se identifican consigo mismas y ponen en valor su propia vida" (Ibid., 11).

En este intento de llegar a un sector de la población más amplio, es que el trabajo de gestión patrimonial requería cambios progresivos no sólo en su estructura institucional, sino que también en el mismo modo de operar. Se identifica, por ejemplo, el trabajo con fuentes de diversa índole, la entrada de enfoques interdisciplinarios, un interés por temáticas del cotidiano, las cuales no necesariamente se encuentran vinculadas con hitos marcados oficialmente, además del énfasis en el rescate de memorias subalternas o locales. Tanto la colección "Relatos del Ojo y la Cámara" como otras iniciativas similares cumplen con varios de estos puntos.

Con relación al primer aspecto, a las fuentes escritas y monumentales, se suma la fotografía ahora no solamente como expresión artística y técnica, sino sumando su potencial documental como parte fundamental de la puesta en valor. Asimismo, al ser proyectos de cierto alcance nacional, cada uno de los libros que contienen las fotos analizadas en este estudio, contó dentro de sus posibilidades con un equipo interdisciplinario de gestión, investigación, conservación y restauración. Si bien existía un intento de retratar una versión menos sesgada del territorio y que incluyera visiones sobre las formas de vida, costumbres o cotidiano, las temáticas escogidas para compilar en cada libro se restringían también al mismo material con el que se disponía de antemano, al objetivo concreto de cada publicación y a una serie de dinámicas entre distintas perspectivas dentro del mismo equipo investigador, el interés del ente financista (en este caso el Estado) o de los mismos descendientes de quienes pudieran encontrarse retratados o autorizando acceso a material. Pese a estas fuertes limitantes, cada uno de estos proyectos de compilación fotográfica se piensa en primer lugar como una forma de representar memorias e identidades locales del sur más allá de lo propuesto desde el centro, complejizando así la representación que se maneja sobre el país a través de fuentes visuales.

Las colecciones y archivos que alimentan cada una de las publicaciones trabajadas en este estudio funcionan con aportes de diversa índole, contando algunos con aportes directos de la institución que los contiene, ya sea esta privada o pública, además de sumar recursos provenientes de fondos concursables o incluso contando algunas con aportes provenientes de la consulta al archivo y la adquisición de reproducciones. Cada una de las instancias cuenta con distintos equipos de trabajo, cuya continuidad muchas veces no está garantizada mediante contrato fijo, sino que muchos puestos de trabajo funcionan de manera estacional. Además, es preciso señalar que suelen ser los mismos profesionales de cada archivo o colección quienes fortalecen sus lugares de trabajo con tecnología o apoyo profesional necesario mediante la postulación a fondos concursables, sin poder asegurar el éxito de cada iniciativa postulada.

Más allá de las 4 fotos pertenecientes a la colección particular de Álvaro Besa y que fueron socializadas mediante la publicación de la obra de los Valck de Margarita Alvarado y Mariana Matthews (2005), todos los originales utilizados en este estudio se encuentran en colecciones o archivos cuyo acceso se encuentra debidamente regulado. Para trabajos de análisis histórico es posible acceder a estos depósitos normalmente a través de una reproducción digital, reservando cada institución el derecho a manipular los originales a expertos en conservación y restauración.

Un total de 16 ejemplares analizados en este estudio provienen de la Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile, correspondiendo a trabajos de la familia Valck y de Rodolfo Knittel. El laboratorio de conservación que se encarga del mantenimiento de la colección fue construido el año 1993 gracias al apoyo del gobierno alemán de entonces “como testimonio de los lazos de amistad entre Alemania y Chile” (ver imagen 40). Dicho laboratorio opera en las dependencias del Museo Histórico y Antropológico van de Maele, el cual había abierto sus puertas a la comunidad el año 1964.



Imagen 40: Placa colgada en la entrada del Laboratorio de Conservación de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Para cubrir la principal función de conservación de documentos, objetos y fotografías del laboratorio (las propias cámaras fotográficas de la familia Valck son conservadas ahí), el laboratorio recibe financiamiento directo desde la Universidad Austral de Chile. Además de ello, el mismo equipo de trabajo es quien considera la constante postulación al Fondart para iniciativas específicas a corto plazo, las cuales pueden incluir la contratación temporal de profesionales. A ello se suma el aporte de los investigadores que consultan la colección fotográfica y adquieren reproducciones digitales o físicas. Esta colección se trata de la más visitada de la Región de Los Ríos, contando con un promedio de 30 a 35 consultas al año. Las fotos en sí, además de haber sido utilizadas para las investigaciones que dieron pie a los libros compilatorios de la obra de los Valck y de Knittel de 2005 y 2006 respectivamente, han sido material para infografías virtuales de museografías⁸⁶.

Siendo el laboratorio con más experiencia de la zona, éste funciona además como una instancia de apoyo para otros archivos y colecciones de la Región de Los Ríos, formando parte de la red regional de museos. Las imágenes que el laboratorio se

⁸⁶ Toda la información sobre el funcionamiento del Laboratorio de Conservación de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile fue obtenida en entrevista a Claudia Ordóñez y Mariana Vidangossy en marzo de 2019, ambas profesionales del laboratorio.

encarga de conservar provienen en su mayoría de donaciones, las cuales se reciben de manera permanente. El trabajo de digitalización de la colección fotográfica comenzó antes del interés de Margarita Alvarado y Mariana Matthews por la obra de los fotógrafos del sur, disponiéndose al momento de la publicación del primer título de “Relatos del Ojo y la Cámara” (2005) con el trabajo de los Valck digitalizado casi en su totalidad. Hasta el momento, alrededor de un 80% de la colección fotográfica se encuentra disponible en digital, tanto en alta como en baja resolución, utilizándose esta última para consulta. Pese a que la adquisición de reproducciones para su uso en exposiciones, investigaciones o publicaciones se encuentra mediada por autorización de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile –además del pago de cada reproducción, cuyo valor depende de la calidad y formato requerido–, es posible encontrar muchas de las imágenes de los Valck o de Knittel reimpresas en cafés, hoteles o almacenes de la ciudad de Valdivia, siendo representaciones altamente conocidas del sur de Chile.

De la colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral, un total de 12 ejemplares fueron adquiridos de manera gratuita para la ejecución de este estudio, correspondiendo a obras de la familia Valck y de Rodolfo Knittel. Gran parte de la digitalización de la colección de este centro cultural estuvo a cargo de Mariana Matthews, quien además formó parte fundamental del equipo de investigación de la colección “Relatos del Ojo y la Cámara”. Eliana Arévalo, quien se dedicó al trabajo de digitalización para la utilización de imágenes de alta resolución en los libros de toda la colección “Relatos del Ojo y la Cámara” (2005-2009), afirma que la obra de Rodolfo Knittel fue digitalizada casi en su totalidad con motivo de la publicación del libro que compilaba su obra en el año 2006⁸⁷.

El Centro Cultural El Austral, creado en 1990, es una institución privada que encuentra financiamiento exclusivamente en el sector empresarial, siendo El Diario Austral⁸⁸ su principal benefactor. La colección Fehrenberg administrada por este centro fue creada el año 1996 una vez que Nora Binder, hija de Ellynor Fehrenberg y Robert Binder –quien cabe recordar era amigo cercano de Rodolfo Knittel–, donara cerca de 2500 fotos al centro cultural. Contándose con aproximadamente diez donaciones hasta la fecha, se afirma que para el año 2015 se llegó a documentar cerca de 6.500 fotografías. Junto a

⁸⁷ Toda la información sobre el Centro Cultural El Austral y la colección Ellynor Fehrenberg fue facilitada por Tanya Wagemann, quien hasta principios de 2019 se desempeñaba como directora y a quien se entrevistó personalmente. Además, en abril de 2019 se entrevistó a Mariana Matthews y a Eliana Arévalo, quienes brindaron detalles del trabajo de digitalización y selección de fotos.

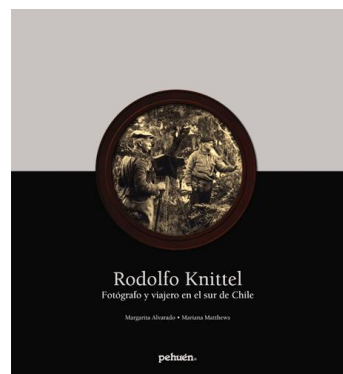
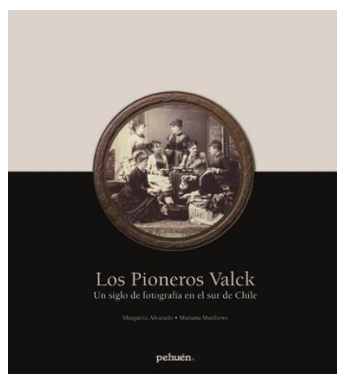
⁸⁸ El Diario Austral cuenta con publicaciones diferenciadas para la Región de la Araucanía, Los Ríos y Los Lagos. Funciona como publicación local o filial del diario de circulación nacional El Mercurio, el cual se ha caracterizado desde sus inicios por mantener una postura conservadora.

la colección fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile, es uno de los depósitos de fotografía patrimonial del sur de Chile más consultados, con un promedio de 25 visitas al año. Contando solamente con una profesional de planta, el centro no se especializa en la postulación a fondos concursables, sino que es mediante el interés de terceros por investigar la colección que, de manera indirecta, se ha relacionado con fondos públicos. Las reproducciones digitales se han facilitado para variadas investigaciones, entre ellas las de Alvarado y Matthews, además de ofrecer exposiciones itinerantes.

Otra instancia que funciona desde el sector privado es el Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, el cual brindó sin costo un ejemplar de la familia Valck que se encontraba en la colección Elna von Harpe. Este centro funciona en las dependencias de la Universidad Diego Portales en Santiago y, a diferencia del Centro Cultural El Austral, requiere de la postulación a fondos estatales para necesidades específicas, contando además con un equipo profesional mucho más amplio que lo capacita para ejecutar actividades diversas simultáneamente⁸⁹. Aparte de ofrecer colecciones de fotografía y un catálogo en línea al cual se puede acceder gratuitamente, el centro genera publicaciones propias y se dedica también a la venta de materiales para el trabajo de conservación. Se trata de un centro conocido a nivel nacional, y si bien fue fundado incluso después que comenzaran a funcionar los archivos del sur, se ha logrado posicionar como uno de los depósitos más grandes del país. Actualmente cuentan sobre 45 fondos y colecciones resultantes de donaciones, compras y comodatos.

Tanto el libro compilatorio de la familia Valck como el de Knittel tuvieron como objetivo rescatar la obra de los primeros fotógrafos del sur, poniendo en valor las técnicas, las fotos en tanto objeto, al mismo tiempo de ofrecer una contextualización y categorización de los motivos que interesaron a cada uno. De ahí que la portada de cada una de las publicaciones sea fiel a los intereses, estilo y el modo de operar de cada fotógrafo, presentando, para el caso de Valck, una fotografía de estudio tomada al directorio de un club de señoras en el año 1891, y para el caso de Knittel, un retrato presumiblemente tomado por Robert Binder que muestra a Knittel junto a su amigo Eriko Volkmann cerca de 1940 en medio de una excursión, enfatizando así la vocación viajera de los autores.

⁸⁹ Toda la información del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico fue brindada por Constanza Bravo, encargada del archivo fotográfico, a quien se entrevistó personalmente en marzo de 2019.



Imágenes 41 y 42: Portadas libros “Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía al sur de Chile” y “Rodolfo Knittel. Fotógrafo y viajero en el sur de Chile” de Margarita Alvarado y Mariana Matthews (2005 y 2006 respectivamente). Colección “Relatos del Ojo y la Cámara”. Ambos de editorial Pehuén.

La obra de cada uno de estos fotógrafos goza de una fuerte difusión en el sur de Chile, siendo utilizadas tanto para fines investigativos como decorativos. Las fotos también han alimentado a otras publicaciones sobre la zona sur, las cuales no necesariamente tienen un énfasis en el estudio de la fotografía o la representación visual, sino que recurren a estas fuentes visuales en tanto evidencia o complemento de una investigación cuyas fuentes principales no son visuales. Se encuentran acá, por ejemplo, el trabajo de investigación sobre la destrucción del bosque nativo en el sur de Chile “La Huella del Fuego” (Otero, 2006), la publicación que rescata la historia industrial del barrio Collico de Cofré y Flores (2014), el libro sobre patrimonio inmaterial vinculado al ferrocarril de la Región de Los Ríos de Jaramillo y Basso (2018), o el también recientemente publicado libro que articula la memoria de la feria fluvial de Valdivia (Poblete y Egert, 2017), en donde vemos un ejemplar de Knittel que había sido compilado con antelación en la publicación de Alvarado y Matthews (2006).

Otro ejemplo se encuentra en el estudio ya citado de Stegmaier del Prado y Bender (2006), en donde se muestra el retrato de “mujeres y niños *mapuche*” elaborado por Cristián Enrique Valck (ver imagen 11) para ofrecer un rostro a la población originaria de Chile al momento de la llegada de los primeros migrantes alemanes. Sin embargo, no se cita la procedencia del original ni se nombra a su autor, sino que se utiliza la imagen en tanto ésta proporciona verosimilitud al relato. El año 2001 la Liga Chileno-alemana –que había sido fundada en 1916– ofreció una crónica cuya edición estuvo a cargo de Ricardo Krebs. En este libro se muestran dibujos como los de Claudio Gay, publicidad de algunas empresas alemanas y se han encontrado algunas fotografías de Knittel (por ejemplo, la imagen del banco chileno alemán, la de la cervecería Roepke y una toma de las regatas en el río Valdivia), además de algunas fotografías de Gerstmann, un par de Gusinde e incluso una de Cristián Valck. Siendo la misma liga

quien administra una gran parte de la obra de Gerstmann, es que el libro sólo menciona la autoría de Roberto Gerstmann en sus imágenes, omitiendo en las demás sus autores y depósitos que las contienen.

Si bien se habla del sur en general, Valdivia como actual capital regional y como entonces domicilio de los primeros fotógrafos, resulta ser la ciudad más retratada y el sitio en donde se concentra la mayor cantidad de recursos de la región. No es casualidad que la Región de los Ríos fuera la primera en realizar catastros de patrimonio cultural en el país, publicando en 2010 el “Diagnóstico del Patrimonio Cultural, Región de Los Ríos”, en donde se categorizan los bienes tangibles e intangibles de la región, utilizando algunas fotos de la colección Ellynor Fehrenberg. Igualmente, los archivos que más ejemplares de Valck y Knittel manejan se encuentran justamente en esta ciudad, marcando desde un principio una diferencia entre Valdivia y las ciudades y pueblos aledaños. Esto ha permitido a la capital regional un desarrollo que atrae a cada vez más habitantes de los pueblos aledaños, dejando a muchos de ellos en un estado de abandono.

La comuna de Máfil, ubicada a 32 kilómetros al noreste de Valdivia, cuenta con un municipio pequeño fundado recién en 1964, pues anteriormente había formado parte de la comuna de San José de la Mariquina, la cual hoy en día es su vecina. Se trata de una ciudad pequeña cuya actividad decayó brutalmente tras el cese del ferrocarril y el cierre de las fábricas, presentando un crecimiento que difícilmente puede comprarse al de la capital regional. Tal vez justamente debido a dicha desventaja, es que ha volcado su interés al rescate de memorias, intentando de algún modo reestablecer su importancia a nivel regional, en un esfuerzo por reinventar la identidad del pueblo y posicionar a la localidad como una zona de interés histórico y hasta turístico. Resulta ser así una de las municipalidades pequeñas de la región que más iniciativas en el ámbito cultural ha desarrollado, destacando las labores de rescate patrimonial desde la Casa de la Cultura.

Desde la Casa de la Cultura de Máfil se cuenta con 7 fotografías adquiridas sin cargo para esta investigación, todas ellas de autoría desconocida. Si bien la Casa de la Cultura cuenta con los derechos de las imágenes utilizadas en el libro “Máfil, retratos de la memoria” de 2013, la institución no dispone de un archivo propiamente tal. Al igual que el Centro Cultural El Austral, hoy en día apenas una profesional es la encargada de gestionar recursos, ejecutar proyectos y cumplir con labores administrativas⁹⁰. Si a ello

⁹⁰ Toda la información sobre la Casa de la Cultura de Máfil o el libro “Máfil, retratos de la memoria” fue proporcionada por María Inés Gutiérrez, a quien se entrevistó personalmente durante marzo de 2019.

sumamos que la Casa de la Cultura no cuenta con un financiamiento directo del sector empresarial, sino que dispone de infraestructura municipal en una comuna de bajos recursos, es que la gestión de recursos a través fondos públicos es imprescindible para su funcionamiento. El concurso al cual la institución más se ha presentado corresponde al Fondo Nacional de Desarrollo Regional en el ámbito cultura, el cual es ofrecido por el Gobierno Regional de Los Ríos para financiar exclusivamente a organizaciones públicas o privadas sin fines de lucro, caracterizándose por un fuerte acento social y privilegiando proyectos que involucren directamente a la comunidad en instancias formativas o recreativas. El libro emanado de la Casa de la Cultura consiguió apoyo del Gobierno Regional dentro de un plan de desarrollo en cultura, el cual buscaba la participación de la población en la labor de rescate patrimonial. Las fotos contenidas en el libro, además, han sido utilizadas para exposiciones tanto dentro de la comuna misma, como en San José de la Mariquina y Valdivia.

La creación del libro de fotos respondía, según María Inés Guitérrez, a la necesidad de vincular a la población con la memoria de la localidad, además de sistematizar las fuentes con las cuales se disponía. Con un total de 3 llamados se consiguió dar con un número de originales propicio para una publicación. Al proceder de una pequeña localidad al sur de Chile que buscaba cierto reconocimiento dentro de la región, el libro se alimenta en gran medida de la nostalgia, ofreciendo sobre todo imágenes que tienen como motivo principal el progreso y la abundancia encarnados en la industria, la agricultura, el comercio y el ferrocarril. De ahí que muchas de las fotos que nutren el cuarto capítulo de este estudio provengan de esta publicación. Desde su portada, el libro se interpreta como un elogio a los habitantes de la joven comuna. Siguiendo el espíritu conservador del público que recibiría el libro, se destinó un lugar privilegiado a una sucesión de retratos de autoridades o grandes señores; aunque al mismo tiempo se destacó intencionalmente a los trabajadores, posicionándolos en la portada.

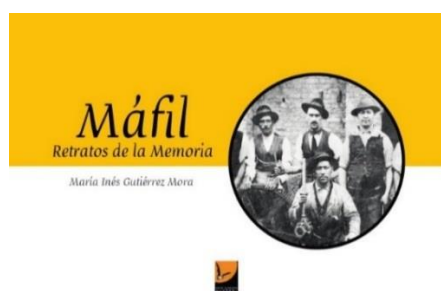


Imagen 43: Portada de libro "Máfil, Retratos de la Memoria" de María Inés Guitérrez (2013). Editorial Arte Sonoro Austral.

Además, es importante recordar que junto a ella se trabajó durante los años 2012-13 in situ, siendo el libro de fotos una de las labores en las cuales se colaboró directamente.

De la colección fotográfica del Museo Histórico Nacional provienen los 2 ejemplares de Roberto Gerstmann, los cuales sirven para nutrir la representación del paisaje del sur. Ambas fotos se encuentran además en la publicación de “Relatos del Ojo y la Cámara” que compila su obra (Alvarado, Matthews y Möller 2009), cuya portada deja ver a un Gerstmann que contempla el paisaje frente a sí, fiel a lo que se ofrece en cada página. La extensa obra de Gerstmann ha sido publicada en variadas ocasiones anteriores, destacando las ediciones de “Bolivia: 150 grabados en cobre” editado por Braun & Cia. Editeurs el año 1928, “Chile: 280 grabados en Cobre publicado en 1932 o “Colombia: 200 grabados en cobre” el año 1951 (Möller 2009, 27).

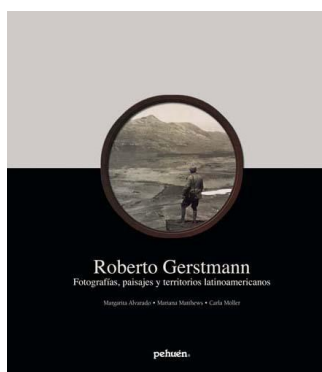


Imagen 44: Portada libro “Roberto Gerstmann. Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos” de Margarita Alvarado, Mariana Matthews y Carla Möller (2009). Colección “Relatos del Ojo y la Cámara”. Editorial Pehuén.

El Museo Histórico Nacional, ubicado en Santiago, depende directamente del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, el cual hoy en día es un órgano del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio⁹¹. La colección fotográfica fue creada a fines de los años 80, siendo una de las más nutridas del país. Si bien el equipo profesional resulta ser un poco más reducido que el del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, desde la década del 2010 que se cuenta igualmente con un catálogo en línea, el cual puede ser consultado sin costo. La adquisición de reproducciones, sin embargo, se encuentra condicionada a un pago no menor, lo cual deja en evidencia la insuficiencia de los recursos estatales destinados a la mantención de este archivo. Además de los recursos obtenidos desde el público –considerando el catálogo completo, se cuentan al año más de 200 solicitudes de reproducciones para exposiciones, publicaciones e investigaciones–, los profesionales encargados de la colección se ocupan de postular a

⁹¹ La información de la colección fotográfica del Museo Histórico Nacional fue proporcionada en primer lugar por Carolina Suaznabar, encargada del catálogo fotográfico y de pedidos públicos, a quien se entrevistó personalmente en abril de 2019.

fondos públicos internos. La obra de Gertsman disponible en este depósito fue donada el año 1986⁹².

Por último, las 2 imágenes autoría de Julio Bertrand fueron proporcionadas por el portal Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional, compartidas en dicho sitio como “Patrimonio Cultural Común”. El libro que agrupa el trabajo de Bertrand respondió al objetivo de documentar, respaldar, conservar en forma digital y publicar las imágenes de Julio Bertrand, iniciativa que se inició en el año 2000 por parte de sus nietos. La finalidad fue la valorización de la colección fotográfica estereoscópica de Bertrand más allá de frontera familiar, presentándola como patrimonio artístico e histórico (Rozas 2004, 167). Al tratarse de la obra de un fotógrafo cuya vasta obra no se ajusta necesariamente a una estética particular, a un período o territorio, sino que funciona como testimonio de su propia mirada, es que en la portada se muestra un autorretrato del autor.

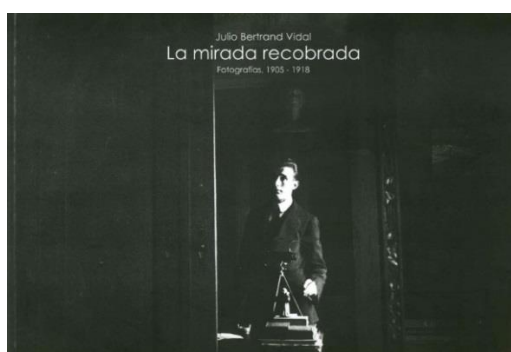


Imagen 45: Portada libro “Julio Bertrand Vidal. La mirada recobrada” (2004).

Con todo, es preciso señalar que, tanto en los compendios de fotografía patrimonial como en otras iniciativas de rescate patrimonial en un sentido más amplio, es la memoria de la elite chilena la que goza en primer lugar de protección, encabezando históricamente la administración del patrimonio cultural en el país (como es el caso de Magdalena Krebs en la ex Dibam, por ejemplo), y contando con aportes directos de empresas privadas (como el Centro Cultural El Austral) o embajadas para el desarrollo de proyectos de conservación, restauración o investigación que finalmente se relacionan con su propia historia. Ejemplo de esto son las crónicas con las que se dispone sobre el asentamiento de migrantes en el sur o incluso el mismo trabajo de archivo en fotografía, el cual desde las donaciones de material hasta su actual administración ha estado vinculado a cierta elite que, en un primer momento, tuvo acceso a fotografiarse

⁹² Según acta de donación. Información proporcionada por María Carla Franceschini, curadora de la colección fotográfica del Museo Histórico Nacional.

durante el siglo XIX y principios del XX y que más tarde resulta ser quien realiza donaciones de sus colecciones para su conservación.

En el ciclo de encuentros regionales celebrado en Chile el año 2016 bajo la pregunta “El Patrimonio: ¿bien común o bien de consumo?”, Lorena Saldías, la entonces directora del Consejo Regional de la Cultura y las Artes de Los Ríos, visibilizó cómo es que la empresa privada mantiene un rol ambivalente en la conservación del patrimonio cultural en un amplio sentido. Pues “éstos se atrincheran en la salvaguarda de los bienes patrimoniales de las élites” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2016, 8), prestando protección y financiando diversas iniciativas de puesta en valor de “casonas, los palacios, los bienes patrimoniales más grandes, las haciendas de sus antepasados” (Ibid.), pero que simultáneamente “no tienen problemas en arrasar con los patrimonios locales, como las forestales, las hidroeléctricas, y con los modos de vida particulares” (Ibid.), haciendo clara alusión a los actuales conflictos territoriales entre comunidades rurales o indígenas y grandes empresas.

La administración del patrimonio cultural post dictadura militar en Chile da cabida para preguntas como la planteada en dichos encuentros regionales. Pues desde un modelo neoliberal que abraza la noción de patrimonio como bien o propiedad, no parece tan cuestionable que dicho bien pueda transformarse en un objeto de consumo. Al respecto y en el mismo encuentro celebrado en la Región de Los Ríos, la historiadora María Angélica Illanes declaró tajante que el patrimonio cultural “es un legado común y no es transferible en el mercado. Y eso tiene que ser clarísimo. (...) El bien patrimonial no constituye una mercancía propiamente tal” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2016, 36). El hecho que este tipo de aclaración se haga necesaria demuestra que la administración del patrimonio cultural en Chile se encuentra profundamente permeada por intereses que van más allá del resguardo y la conservación.

Lo cierto es que los modos de operar de los distintos depósitos de fotografía, así como el proceso mediante el cual cada uno de los libros de fotos aparece, responden a un modelo que, por un lado, exige a la labor de rescate patrimonial una efectiva adhesión a un relato propuesto por el ente financista (ya sea público o privado), y, por otro, naturaliza la precarización y discontinuidad en dicha labor. Es como si se sobreentendiera que el ámbito de cultura a nivel nacional mantiene obligaciones morales con quien lo mantiene a flote y, al mismo tiempo, es el que menos recursos requiere, pues es el que menos ganancias genera. El Seremi de Gobierno de entonces, Marco Leal, durante el mismo encuentro regional, exponía como principal obstáculo para el trabajo en patrimonio el hecho que cuando se habla de nación se atañe a aspectos

“también emotivos, religiosos, culturales; cómo uno lo valora económicamente eso, qué precio le pone. Es difícil, o imposible” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2016, 10), evidenciando cómo es que, desde el gobierno, cuantificar parecía entonces un requisito para siquiera imaginar un valor.

En una dinámica de trabajo que desde el origen de su institucionalidad está marcada por la necesidad de definir un “ser nacional”, además de relacionarse directamente a una elite terrateniente, industrial y empresarial, la noción de patrimonio fácilmente se vuelve excluyente. No es de extrañar entonces que la labor de rescate patrimonial se encuentre sujeta a intereses de clases dominantes o que el trabajo en fotografía patrimonial, incluso cuando es propuesto desde la misma ciudadanía o a través de una rigurosa revisión de fuentes, continúe mostrando tintes fuertemente conservadores y hasta superficiales. Por otro lado, resulta evidente cómo es que, mediante la incorporación de algunos textos introductorios en los libros de fotos analizados en este estudio, se intenta contrastar dichas visiones conservadoras cargadas de romanticismo, las cuales, sin embargo, logran de vez en cuando aparecer y ganar notoriedad incluso dentro de estas mismas publicaciones. En síntesis, tanto los libros de compilación fotográfica como las iniciativas de rescate patrimonial en general son productos de compleja lectura que difícilmente pueden ser clasificados como adherentes a un discurso patrimonial autorizado, o como esfuerzos completamente desmarcados del relato nacional.

5.2. *Serie como pretensión narrativa.*

Estamos entonces frente a libros que presentan la obra de fotógrafos que, o estuvieron concentrados en el sur de Chile, o lo visitaron desde un interés que podríamos identificar como documental. Lo que define la obra de estos fotógrafos de una primigenia intención documental, más allá del interés que ya se ha identificado por registrar miradas e instantes y transformándolas en hitos, sería, tal como se enuncia en el libro que compila la obra de Gerstmann, “el volumen, el orden y la documentación textual de su material” (Möller 2009, 24). De Gerstmann, por ejemplo, si bien el libro ofrece cerca de 170 fotos, se han encontrado y estudiado “aproximadamente 10.000 fotografías” (Ibid.), conformando un volumen considerable. Igualmente, si se mira el trabajo de la familia Valck y de Knittel, la cantidad de ejemplares resulta ser tan extensa, que los libros

compilatorios son finalmente un buen medio para acercarse a la obra de estos fotógrafos desde un filtro inicial.

Una serie con pretensión narrativa sería aquella que busca simular una cierta continuidad en el tiempo, dibujando una trayectoria imaginaria entre el montaje de una imagen junto a otra, el cual ofrece al “lector” una experiencia visual cuyo hilo conductor es de apariencia cronológica, la cual puede abarcar desde pequeños instantes hasta largos períodos. Este montaje (desde la perspectiva de Didi-Hubermann 2014, 79) estaría siendo utilizado con el fin de otorgar una legibilidad a las imágenes. Ahora bien, a pesar de que cuando miramos fotografías dentro de un libro “la sucesión en que han de mirarse las fotografías la propone el orden de las páginas (...) nada obliga a los lectores a seguir el orden recomendado ni indica cuánto tiempo han de dedicar a cada una” (Sontag 2008, 15). Con todo, no solamente se cuenta con el montaje como estrategia visual, sino que es posible identificar al menos 3 procedimientos mediante los cuales se representa el paso del tiempo, los cuales no responden únicamente a una intención de quienes compilan el trabajo fotográfico hoy en día, sino que son identificables también en el esfuerzo inicial de los fotógrafos. Todo esto es importante considerarlo en complemento con el discurso contemporáneo a la toma de las fotos, y en sintonía a las interpretaciones textuales de estas colecciones en el contexto de patrimonialización de la mirada.

En primer lugar, encontramos la existencia de colecciones fotográficas con un efecto de “cascada visual”, en donde “elementos constitutivos del paisaje se van superponiendo no uno sobre otro, sino uno después del otro” (Alvarado 2009, 37). Esta superposición de elementos constitutivos se traduce en lo que hoy en día percibimos en los libros o exposiciones como el ya mencionado montaje, no en el sentido de falseamiento de la realidad, sino de yuxtaposición de material visual que pone a disposición un fragmento de esa extensa cascada visual de una forma aprehensible. Este montaje sería elaborado también con el fin de romper con el “golpe de discontinuidad” referido por Berger (2008, 86) dado entre el momento de la toma y el instante en que la foto es mirada. En segundo lugar, identificamos como procedimiento visual la utilización del potencial de índice de la fotografía, lo cual es posible de encontrar tanto en ejemplares únicos como en tomas que seleccionan espacios antes y después de un acontecimiento o intervención. Por último, se identifica como tercer procedimiento el vaciamiento de referencias culturales en algunas tomas (Alvarado 2009, 37) o la suspensión del tiempo en otras (Möller 2009, 25).

Aquello que en las colecciones fotográficas es presentado como cascada visual, es seleccionado y dispuesto en los libros en un montaje. Cuando la serie tiene intención narrativa, dicho montaje puede dar cuenta del paso del tiempo en un mismo sitio o en lugares alejados que, sin embargo, se presentan como parte de un escenario común. Es sabido que mucho antes que estas compilaciones fotográficas siquiera se pensarán, los mismos fotógrafos tuvieron una intención documental y narrativa. El mismo Knittel puso a disposición su álbum de fotos “Valdivia antes del gran incendio: 1858-1909”, demostrando que su esfuerzo por registrar, documentar, agrupar y ordenar traspasaba su ejercicio como fotógrafo, acercándose a una vocación cronista. Además de ese esfuerzo explícito por compilar imágenes cruzadas por un hito que la hizo cambiar de forma, Knittel ofrece también imágenes de la ciudad incluso durante el fuego y consecuencias del éste, disponibles en los depósitos donde se encuentra conservada su obra.

Las dos fotografías de la fiesta de la candelaria (imágenes 15 y 16) que fueron las escogidas por el equipo de Relatos de Ojo y la Cámara y que son ofrecidas en páginas contiguas del libro de Knittel, forman parte de un conjunto mayor disponible en la colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral. En ese depósito se encontraron varias fotos de la misma festividad desde distintos puntos de vista y tomadas en distintas versiones de ésta, evidenciando cómo es que el registro exhaustivo y detallado que llevó a cabo el fotógrafo puede ser entendido como un intento de documentar esa fiesta religiosa de manera sistemática. Lo que se percibe en una primera mirada en el libro son dos tomas de una misma fiesta que parecen separarse por un par de horas. Sin embargo, leyendo la información al pie de foto se sabe que las tomas se distanciaban por 20 años, dando cuenta además de la pervivencia de la festividad. A dichas imágenes les sigue un conjunto de tomas de ceremonias mapuches, a las que Knittel aparentemente era bienvenido.



Miniaturas imágenes 15 y 16. Fiesta de la Candelaria. Versiones ampliadas disponibles en págs. 87 y 88.

Un caso similar lo encontramos en la foto de Knittel de las regatas en el río (imagen 13), la cual en el libro es presentada junto a la imagen de un carro alegórico flotando sobre el mismo río durante la semana valdiviana (imagen 46), la cual, celebrada en fechas

cercanas a la época de carnavales previa al inicio de cuaresma, se hace coincidir con el último fin de semana de febrero⁹³. Siguiendo el orden propuesto por el libro, es posible entender la imagen de las regatas y la del carro alegórico como parte de un festejo que pudo incluso haber tenido lugar el mismo día, pero lo cierto es que la primera imagen es de 1900 presumiblemente durante septiembre, mientras que la segunda fue tomada en febrero de 1917. Al igual que las fotos de la fiesta de la candelaria, en los depósitos se cuenta con un grueso número de ejemplares que retratan las regatas y la semana valdiviana.



Miniatura imagen 13. Regatas en Río Valdivia. Versión ampliada disponible en pág. 82.



Imagen 46. Rodolfo Knittel, ca. 1917. Carro alegórico en el río Valdivia durante semana valdiviana. Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.

Ambas fotos se encuentran casi al inicio del libro. La ubicación de la primera de ellas puede deberse a que corresponde a una etapa relativamente inicial del fotógrafo, pero cuando la foto que la sigue inmediatamente resulta separarse de la primera por 17 años, se sabe que el criterio de ordenamiento no es precisamente cronológico, aunque pretenda dar esa impresión. Lo más probable es que las dos imágenes estén situadas en las páginas iniciales por tratarse de un escenario considerado como típico valdiviano, conocido por la población y practicado hasta el día de hoy, intentando iniciar el relato con una imagen fácilmente reconocible y comparable con la actualidad. El libro de Knittel en general ofrece cerca de 22 fotos en las que podríamos identificar la intención de mostrar prácticas culturales propias de la zona, muchas de ellas asociadas al uso del río.

La serie “en el huerto” revisada en el tercer capítulo (imágenes 8, 9 y 10) forma parte de un conjunto total de 12 fotografías (Alvarado 2005, 28), seleccionándose 3 de ellas para mostrar en el libro de la familia Valck. Es posible identificar dicha serie como un trabajo que el mismo Cristián Enrique Valck pensó para narrar un breve relato. En esta serie,

⁹³ Excepcionalmente la celebración planificada para el 27 de febrero del año 2010 no pudo ser llevada a cabo a causa del terremoto que afectó a toda la zona centro-sur del país durante esa madrugada.

Valck procuró que el resultado final mostrara una escenificación de lo que él imaginaba como propiamente mapuche, actuando como fotógrafo y director de una escena captada en doce cuadros. En el libro, accedemos a las 3 fotos de una sola vez en la misma página, procurando que quien las mira, las comprenda como parte de una misma escena. Dividiendo el libro de la familia Valck por fotógrafo, cada una de las secciones contiene fotos con motivos diversos, pues cada fotógrafo cuenta con obras de diferentes motivos. Las imágenes que anteceden y que siguen a la serie “en el huerto” corresponden a representaciones de personas mapuches, intentando construir una suerte de sección. Esperando que el lector acceda a estas fotos desde un punto de vista crítico alejado de la estigmatización al pueblo mapuche de entonces y actual, el libro cuenta con un ensayo de Alvarado (2005, 20-33), quien contextualiza el trabajo de los Valck, identifica los procedimientos visuales de pose y escenificación, además de evidenciar el carácter de fantasía de las representaciones.



Miniaturas imágenes 8, 9 y 10. *Mapuche*. Versiones ampliadas disponibles en pág. 74

Por último, es importante retomar las fotos de la plaza de República en Valdivia tomadas por Valck y Knittel en distintos momentos (imágenes 28, 29 y 30). En esta serie es posible identificar de inmediato una intención de retratar el paso del tiempo desde los mismos fotógrafos, incluso procurando realizar la misma toma desde altura. En el libro de los Valck se disponen ambas tomas de Plaza de la República autoría de Cristián Enrique Valck en páginas contiguas, demostrando el paso del tiempo en un mismo sitio. El montaje intencional que en este mismo estudio se realiza de las 3 fotos cumple con la labor de completar la trayectoria temporal que intentaban dibujar los fotógrafos, visibilizando así la vocación documental de cada uno de ellos. Como forma de narrar una historia, tanto en las propias imágenes como en el emplazamiento de éstas dentro de un libro, se identifica entonces una marcada representación del paso del tiempo, la cual va mucho más allá del efecto de cascada identificable en la obra original de los fotógrafos o del trabajo de montaje de los libros.



Miniaturas imágenes 28, 29 y 30. Plaza de la República, Valdivia. Versiones ampliadas disponibles en págs. 114 y 116.

En segundo lugar, habíamos mencionado la utilización del potencial de cada fotografía de actuar como índice de lo que existió antes de la toma. Teresa Lenzi dice que las fotografías son “índices temporales” (2009, 14) que, a través de un signo, señalan ideas unidas directa o indirectamente en una relación de causalidad. Ahora, observando la foto en su totalidad, es reconocida como índice en la medida en que ésta misma es un indicio de las cosas y los acontecimientos que tuvieron que haber existido en el momento en que se hizo la toma fotográfica, y no necesariamente de las mismas cosas a las cuales hace referencia (Belting 2007, 266). Concibiendo la foto como rastro del pasado, se atiende también a los hechos que rodearon al acontecimiento retratado. Un ejemplo bastante explícito, aunque vaciado de referencias culturales, lo vemos en este ejemplar de Knittel, quien decide fotografiar directamente las huellas en vez de los sujetos que ahí las dejaron o el destino al cual se dirigían. El índice en este caso sería justamente esa huella que indica que alguien pasó por ahí instantes antes de la toma.



Imagen 47: Rodolfo Knittel, ca. 1936. Playa de Mehuin, en la desembocadura del Río Lingue. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Aunque en los libros no se muestre ninguna de las fotos del fuego que afectó a Valdivia en 1909, la imagen de las ruinas de la catedral (imagen 19) muestra de una manera indirecta lo que ocurrió esa noche, sin necesidad de poblar el libro de imágenes que impacten alguna sensibilidad. La imagen de la inundación en la calle Balmaceda

(imagen 18), al igual que la de la catedral, no muestra el momento mismo en el cual la lluvia comenzó a acumularse hasta inundar el sector, sino que nos muestra el instante posterior a la lluvia, en donde el agua ha quedado estancada. Otro ejemplo elaborado por el mismo Knittel lo encontramos en la fotografía del Banco de Chile y Alemania en 1908 (imagen 31), la cual cuenta con una leyenda en el pie de foto que aclara que dicho edificio fue reconstruido. Por ende, si la imagen dentro de un álbum de fotos, de una exposición o un libro no está entregando la información que se desea transmitir, ésta cuenta con un texto que estaría actuando de guía para la interpretación. Y acá se está entendiendo como texto desde un breve pie de foto hasta las elaboradas crónicas de entonces y de hoy en día.



Miniaturas imágenes 18, 19 y 31. Cada una de ellas presentada como resultado de catástrofes, aunque no necesariamente se enfatiza dicho motivo. Versiones ampliadas disponibles en págs. 94, 96 y 118.

Otro ejemplar que funciona fácilmente como índice es la de la cercevería Roepke (imagen 33). Ya se había identificado como metonimia, en tanto mientras muestra un fragmento de los trabajos realizados en una cercevería, está haciendo referencia a un tema más amplio, el cual incluye otros asuntos que, aunque no formaron parte de la toma, los contiene semánticamente. Desde ese punto de vista, la foto sería entendida como metonimia de las cerceverías en el territorio y del desarrollo industrial en la zona sur del país. Ahora bien, atendiendo a su potencial de índice, la imagen de la cercevería estaría haciendo referencia al trabajo previo de embotellamiento, por ejemplo, al trabajo en el molino o el de preparación de aquellos costales que son cargados.



Miniatura imagen 33. Cercevería Roepke. Versión ampliada disponible en pág. 120.

Dejándonos llevar por el antes y el después visible –por ejemplo– en la serie de fotografías realizada en la Plaza de la República (imágenes 28, 29 y 30), es posible articular un relato con tintes heroicos de una migración que desde cero logró erigir

ciudades y que trajo consigo el desarrollo y el progreso, reordenando espacios y llenando aquellos que permanecían inutilizados. Pues el discurso contemporáneo a las tomas fotográficas aseguraba que en Valdivia antes de la llegada de los migrantes “todo dormía y vegetaba. Sobre sus edificios, así como sobre las imaginaciones, crecía con sosiego el musgo que sólo nace y progresa sobre la corteza de los árboles descuidados, o sobre las de aquellos que sufren la última descomposición que los transforma en tierra” (Pérez Rosales, citado en Guarda 1953, 285-286). Es este discurso el que encuentra en la misma visualidad la evidencia necesaria para establecerse como relato verídico, sin siquiera requerir todavía a estadísticas o informes oficiales para apoyar lo que se describía con tanta elocuencia.

Este todavía cuasi relato nos entrega, por ejemplo, una imagen con un cincuenta por ciento de cielo nublado que se percibe como un gran vacío de color blanco, versus un espacio cargado de información traducida en árboles, edificios, personas y movimiento, similar a lo conocemos hoy en día como plaza. Este tipo de registros en serie es fácilmente interpretado como crecimiento, dado que visiblemente los árboles crecen, las personas se multiplican y los servicios se sofistican. Sin embargo, aquello que visualmente se presenta como erigido completamente desde cero, no lo fue en términos contextuales. Esto se puede entender en dos sentidos: el primero y más evidente es que el sur de Chile no era una tierra deshabitada, por lo tanto, se tuvo que debilitar y hasta destruir una forma de vida para instalar otra. El segundo sentido aparece cuando se entiende el proceso de migración como un proceso guiado por el Estado-nación de entonces, el cual erigió una institucionalidad específica para asegurar el éxito de quienes migraban, otorgando una serie de beneficios para la instalación de negocios, fábricas y servicios y asegurándose que los migrantes no empezaran realmente desde cero.

Exactamente la misma ciudad que fue elogiada como piedra fundamental del progreso en el sur y de particular belleza, había sido representada antes de la migración alemana como una zona que clamaba por ser poblada. Así, en 1900 se leía al viajero José Alfonso diciendo: “¡Oh, cuán bella es Valdivia! ¡Y cómo reposa el ánimo, fatigado y entristecido por los trabajos i preocupaciones del año, en medio de aquellos panoramas pintorescos, de aquella vegetación exuberante, de aquel clima suave, incomparable!” (1900, 18). Las palabras de José Alfonso representarían un ideal que comenzaba a construirse sobre la ciudad, alegrándose por cómo esa ciudad que, antes de los alemanes, había arrastrado “una vida lánguida y miserable” (Pérez Canto 1894, 5), se mostraba exitosa y atractiva para los visitantes.

Tal como las fuentes que hemos revisado en el capítulo cuarto que describían al sur de Chile como una zona que parecía hacer uso de sus recursos recién una vez llegada la población extranjera, hoy en día ese discurso no se encuentra del todo relativizado. Leemos, por ejemplo, en el mismo libro que compila la obra de Knittel, que él fue quien habría registrado “la plenitud social y económica lograda por la colonización alemana de la segunda mitad del siglo XIX” (Matthews 2006, 18), entendiendo la propia colonización como motivo del éxito. Si bien se entiende que se estaba haciendo referencia a las fotos de Knittel que tenían como temática principal el trabajo y los cambios en el paisaje, al mismo tiempo y desde una perspectiva no necesariamente histórica, no se problematiza el costo de dicha plenitud económica en los trabajadores o en el paisaje ni tampoco la cuestiona el progreso como tal. Encontramos en esa cita un discurso altamente difundido en el sur de Chile que, como hemos visto, genera una fuerte nostalgia del pasado.

Sin embargo, es importante recalcar que todo lo que los autores pudieran haber enunciado en los textos introductorios de las compilaciones de “Relatos del Ojo y la Cámara” y de otras iniciativas similares, estuvo indirectamente mediado por el ente financista de cada proyecto o la misma elite de donde provenían las colecciones fotográficas. Pues pese que haya sido el propio Estado quien favoreció cada uno de estos proyectos de compilación, es ese mismo Estado el que alimenta un discurso conciliador, manteniendo un estrecho vínculo con grandes grupos económicos y facilitando en primer lugar la conservación del patrimonio de la elite. Por lo tanto, es preciso considerar cada una de las afirmaciones como un producto de negociaciones propias del proceso de construcción de patrimonio. Ejemplo de ello es cómo en los textos introductorios de esta colección se adoptan posturas incluso contrarias entre sí. Pues si al mismo tiempo se presentan lecturas críticas que tensionan el discurso conciliador propuesto por el Estado y por las crónicas de migración, en la misma colección se leen afirmaciones que parecen sentirse cómodas con un discurso que presenta al sur de Chile como una zona cuya importancia arranca recién con la llegada de los migrantes. Por ejemplo, en libro que compila la obra de Knittel se posiciona al fotógrafo como una especie de héroe que entregó vistas de “una gran cantidad de lugares, superando dificultades geográficas y de acceso propio de su época, en la región del sur de Chile que apenas se colonizaba” (Silva 2006, 24).

En un texto cuyo objetivo era el de enaltecer el trabajo de Knittel parece absolutamente plausible encontrarse con elogios hacia su manera astucia o de operar. Sin embargo, al afirmar en la misma frase que una región del sur de Chile “apenas se colonizaba” la idea

se percibe como una réplica de un discurso propio del siglo XIX que, por un lado, negaba la existencia o la valía de quienes habitaban el territorio del sur de Chile antes de la llegada de los barcos con extranjeros, y por otro, consideraba que el paisaje natural sólo podía ser visto como recurso, como un escenario que esperaba ser instrumentalizado y modificado para el desarrollo industrial. Esta disonancia entre autores se da tanto dentro de una misma publicación, como dentro de “Relatos del Ojo y la Cámara”. Por ejemplo, en el primer libro de la colección se dice que los así llamados “pioneros Valck” desarrollaron su actividad fotográfica en medio del proceso de ocupación de la Araucanía que “comenzó la radicación de los *mapuche* –que hasta entonces habían sido dueños y señores de su destino– en reducciones” (Alvarado 2005, 27). De este modo, dentro de la misma colección no sólo se está admitiendo la presencia de un grupo cultural que vivían bajos sus propios preceptos, sino que además se caracteriza el escenario en el cual los fotógrafos comenzaron a operar como conflictivo, afirmación que parece no concordar con lo planteado por Silva.

Con todo, la percepción del territorio antes de la llegada de los migrantes que prima hasta hoy en día es aquella que lo ve como una zona sin provecho que debía ser intervenida. Esta representación se extendía claramente a otras localidades. La ciudad de Osorno, por ejemplo, “según informe del intendente don Joaquín de la Cavareda en 1834, era un villorrio de 102 casas, horrible y paupérrimo” (Guarda 1953, 295). Al respecto, a mediados de siglo XX se decía que muchos de estos migrantes habían llegado a Osorno, „*eine primitive kleine Urwaldsiedlung, die nicht recht gedeihen wollte und ein verschlafenes Dasein fristete*” (Wunder 1949, 62)⁹⁴, para afirmar que tras la acción de estas familias „*bald lichteten sich nach Osorno die Wälder*” (Ibid.)⁹⁵, celebrando el hecho de despejar los bosques (es decir, quemar y talar) y de construir sobre ellos una ciudad. En sintonía con un discurso decimonónico que hasta la actualidad no ha sido del todo cuestionado, la revista “En Viaje” presentaba a la ciudad de Osorno como un atractivo destino turístico, afirmando que antes de llegada de los migrantes dicha ciudad no era siquiera parte significativa del país, dado que “su importancia empieza el año 1845 cuando llegaron los primeros colonos alemanes que con actividad y esfuerzo han hecho una de las ciudades más ricas y comerciales de Chile” (Revista “En Viaje” 1934, N.3, 29).

En una línea bastante conservadora y ad-ports del siglo XXI, la Liga Chileno-alemana publica en 1991 el compendio “Chile y los Alemanes”, similar a la publicación “El

⁹⁴ “Un pequeño primitivo asentamiento selvático, que no quería prosperar y que se mantenía a duras penas”.

⁹⁵ “Pronto despejaron los bosques en Osorno”.

Progreso Alemán en América” de 1924 y con un contenido equivalente. Se describe en dicha publicación a “Región de los Lagos, entre Valdivia y Puerto Montt (aprox. 30.000 km²)” (Liga Chileno-alemana 1991, 29) como zonas “sin colonizar” (Ibid.), afirmando además que la idea de colonizar “ya había sido propuesta por O’Higgins en 1817” (Ibid.). Se propone además como elemento contextual únicamente la crisis económica en Alemania, sin dar cabida a una perspectiva que problematice siquiera el tema de la ocupación violenta de tierras indígenas o el trabajo de los agentes de colonización. En una línea similar y tras una rigurosa revisión de fuentes, el estudio de Stegmaier del Prado y Bender (2006, 176-215), al tratarse de una reconstrucción de la historia de familias específicas que emigraron desde la ciudad Ostfildern hasta Chile, adopta un tono bastante romántico, concentrándose en exponer las dificultades del proceso y el mal manejo del Estado chileno de entonces, sin evidenciar la serie de beneficios otorgados por éste a las familias de migrantes, por ejemplo.

El año 2007, Patricia Schifferli compila testimonios, actas y retratos de familias suizas radicadas en la Araucanía, abundando testimonios en los que se evidencian los cambios en el paisaje que los terratenientes –algunos hasta nuestros días poseedores de grandes superficies– celebraban como éxito. Se leen, por ejemplo, en las palabras de un pastor encargado de la convivencia en la Araucanía que “la concesión de Luchsinger es inmensa. Como la atraviesa un río encajonado, la aumentaron en algunas hectáreas. Todas estas lomas (...) que están ahora cubiertas de trigo, hace tres años eran una sola selva” (Francois Grin 1887, citado en Schifferli 2007, 26). La fortuna de un poblado o ciudad estaba entonces en gran parte condicionada a una modificación visual de su entorno natural; es decir, en la medida que el paisaje fuera utilizado en tanto recurso. Se decía, por ejemplo, que “Victoria, situada en el margen meridional del Traiguén, es una de las poblaciones más considerables y animadas que han surgido, de pocos años a esta parte, en el terreno que ocuparon exclusivamente indios hasta 1881” (Isidoro Errázuriz 1892, citado en Schifferli 2007, 47). En ausencia de argumentos propios u otras fuentes que tensionen lo expuesto, la autora refuerza el discurso hegemónico de la época de ocupación de la Araucanía, el cual resulta fácil de reconocer hasta nuestro siglo.

Estaríamos entonces frente a un discurso apoyado en evidencias visuales de larga continuidad hasta el siglo XXI, el cual refuerza la representación del sur de Chile antes de los migrantes como una región vacía que solamente después de su llegada comienza a mostrar movimiento. Y acá es donde se conecta con el tercer procedimiento visual que habíamos identificado: el vaciamiento de referentes culturales (Alvarado 2009, 37);

es decir, presentar imágenes sin elementos referentes a la cultura que ahí habitaba. Estas imágenes daban la impresión de corresponder a paisajes impenetrables, en los cuales, además, el tiempo no parecía transcurrir, pues las imágenes se encontraban suspendidas en el tiempo y ausentes de movimiento (Möller 2009, 25). Estos procesos, identificados inicialmente por dos de las autoras de la compilación de Gerstmann, parten sin duda desde el esfuerzo mismo de cada fotógrafo, logrando un efecto hasta hoy en día mediante la reaparición de sus colecciones fotográficas.

Acá se encuentra, por ejemplo, la imagen ofrecida por Gerstmann del volcán Llaima (imagen 21), la cual parece haber sido tomada en completa soledad y desde una planicie que demostraba no ser hogar de ninguna persona, en donde el pasto que alcanzaba una gran altura no era trabajado por nadie, y en donde no se divisaba ningún tipo de plantación. También es cierto que, en un sector tan cercano al volcán, difícilmente se encontraría un asentamiento humano, mostrando un paisaje que se percibe como vacío. Otro ejemplo similar lo encontramos en la fotografía de Knittel los faldeos del volcán Puyehue (imagen 20), la cual ofrece una amplia vista a un territorio que solo parece ser visitado por viajeros, reforzando esa representación del sur de Chile como una amplia superficie que no ha sido tocada. Por último, se puede recordar la imagen de Knittel tomada desde Las Ánimas hacia Collico (imagen 32), en donde el autor cuida de no incluir al molino en la toma, representando a dicha parte de la ciudad de Valdivia como una zona en la cual todavía era posible encontrar una solitaria casa frente al río. Este procedimiento visual nos recuerda incluso las imágenes que turistas toman actualmente a paisajes, aguardando que ningún otro turista aparezca en su recuerdo y que no se note que, junto a ese volcán, río o cascada, hay por lo menos 50 personas haciendo la misma foto.



Miniaturas imágenes 20, 21 y 32. Paisajes vaciados de referentes culturales. Versiones ampliadas disponibles en págs. 98, 100 y 119.

Las imágenes vaciadas de referencias culturales también dan la impresión de haber encontrado el momento específico en que parece estar todo detenido. Sin embargo, encontramos la foto de Puerto Montt de Gerstmann (imagen 14) que, a pesar de presentarnos elementos culturales clave como las embarcaciones, las personas mirando hacia el mar y los sacos llenos de papas, entrega al mismo tiempo la ilusión de

no presentar movimiento. Las vendedoras de papas no se encuentran realmente vendiendo, nadie transita a través del trecho escogido para la toma, las embarcaciones lejanas no parecen acercarse ni alejarse, y hasta el perro se encuentra absolutamente quieto. Por lo tanto, incluso un paisaje poblado podía ser entendido como un sitio que estaba esperando la llegada de la verdadera actividad.



Miniatura imagen 14. Puerto Montt. Versión ampliada disponible en pág. 85.

Pensar en una imagen sin referentes culturales y detenida en el tiempo da pie para percibir al paisaje como un sitio que ha permanecido intacto por un período indefinido, y, sobre todo, que se ha detenido en un instante en el cual la modernidad no había aún ingresado del todo. Este vaciamiento de referentes culturales y la suspensión en el tiempo serviría finalmente para convertir al espacio retratado en un paisaje salvaje, impenetrable y desconectado del resto del mundo, en el cual parece no haber actividad. Ya que no se cuenta con una imagen del “antes” de la instalación de una cervecería, del arribo del ferrocarril, o del trabajo agrícola, se propone de manera implícita que ese momento anterior a dichas modificaciones en el espacio correspondería al del paisaje cuyo orden parecía no dar cuenta de la intervención humana. Dicho momento sería el ilustrado por este tipo de fotos, incluso sin necesidad que éstas sean efectivamente más antiguas. Las tomas fotográficas están entonces sintonizando con las representaciones textuales contemporáneas a ellas, influyendo hasta nuestro siglo, logrando finalmente un efecto exotizante. Cuando los libros de fotos se encuentran poblados de representaciones como esta una tras otra, están por un lado exponiendo la propia perspectiva de cada fotógrafo, y, al mismo tiempo, parecen alimentar el carácter exótico propuesto por quienes miraban desde la fascinación.

Raphael Samuels decía en “Theaters of Memory” que, cuando la vida común y corriente comienza a aparecer como un asunto que debe ser mirado desde una óptica histórica, es porque se ha transformado en algo exótico (Samuels 1994, 16). Por lo tanto, se reconoce que la exotización del paisaje o del “otro” encarnado en el pueblo mapuche llevada a cabo por fotógrafos y cronistas de la época, es finalmente una manera de posicionar dichos paisajes y esa población en un momento anterior a la civilización, lo

cual se ha expuesto en extenso en el capítulo tercero. Por otro lado, lo que hoy en día en los libros de fotos se percibe como pasado, no necesariamente responde a una perspectiva que considera lo fotografiado como premoderno, pues incluye también elementos como el paisaje industrial o el trabajo en el campo, estableciendo estos motivos propios de la modernidad como igualmente constitutivos del territorio, lo cual fue revisado en el capítulo cuarto.

Según Kurt Bauer, la ciudad de Puerto Montt había sido vista por los primeros viajeros entre 1853 y 1876 como „*weiter nichts als ein mit Binsen und Gestrupp bestandenes Sumpfgelände*” (1929, 54)⁹⁶, razón por la cual había sido Valdivia la primera ciudad elegida para el asentamiento. El mismo autor cita las palabras de Darwin publicadas en el Journal of the Royal Geographical Society of London en 1836, describiendo la Patagonia chilena como un lugar en donde „*jeder Baum, jedes Pflanzendickicht ist ein Schwamm, der Wasser gesättigt ist*” (Darwin, citado en Bauer 1929, 73-74)⁹⁷ para concluir que „*im Süden Chiles kein einziges Stück Land befindet, wo der zivilisierte Mensch Fuß fassen kann*” (Ibid.)⁹⁸. Si se vuelve a revisar impresiones como la de Blancpain que da el nombre al segundo parágrafo del capítulo tercero de este estudio (“confín del mundo lluvioso y frío”), es posible encontrar una continuidad a lo largo del siglo XX que representaba el paisaje del sur como un sitio alejado del resto del mundo, cuya influencia a nivel nacional parecía recién comenzar tras la llegada de los alemanes.

A fines del siglo XX, como parte del trabajo de rescate patrimonial realizado directamente por descendientes europeos, se leía que una “espesa selva virgen cubría el sur a la llegada de los primeros inmigrantes” (Liga Chileno-alemana 1991, 31), reforzando esta idea de un territorio hostil, impenetrable y, sobre todo, despoblado. Años después, en otra publicación de la liga que estuvo a cargo de Ricardo Krebs, nuevamente se vigoriza esta suerte de adanismo de los migrantes, expresando, por ejemplo, que “los primeros alemanes que se establecieron en Chile llegaron a un país que recién se estaba formando” (Krebs, Tapia y Schmid 2001, 245). Y aunque estas publicaciones no guarden una relación tan cercana con los libros de fotografía patrimonial del sur, el discurso que difunden ver no dista del todo.

Por ejemplo, en el libro que compila la obra de los fotógrafos Valck se lee que en “el año 1852 y el matrimonio Valck-Wiegand se dirigió a Hamburgo, pues allí se alistaban los

⁹⁶ “nada más que un terreno pantanoso con juncos y maleza”

⁹⁷ “cada árbol, cada matorral es una esponja, que está saturada de agua”

⁹⁸ “en el sur de Chile no se encuentra ningún pedazo de tierra donde el hombre civilizado pueda poner un pie”.

barcos para zarpar al fin del mundo” (Odone 2005, 14). Ese fin del mundo vendría a ser Valdivia, ciudad que, sin embargo, se encuentra geográficamente más cercana a la capital Santiago (ca. 840 km) que a la austral ciudad de Punta Arenas (ca. 2.190 km). La afirmación de Odone se puede entender como un esfuerzo de interpretar el punto de vista de los fotógrafos, pues para una persona del siglo XIX que no tenía el acceso a la información que hay hoy en día y que en su vida sólo ha conocido el centro de Europa, Chile puede ser efectivamente el fin del mundo, un lugar desconocido y lejano. Ahora, esta idea de Chile (más aún del sur) como un sitio absolutamente alejado del resto del mundo no ha sido construida en base a datos únicamente físicos, sino que se alimenta de impresiones y miradas extranjeras, o, para ser más precisos, europeas. De cualquier modo, esta mirada que transforma al paisaje en un asunto exótico presentaba hace más de un siglo al territorio como una zona vaciada de población y llena de riquezas que no estaban siendo aprovechadas. Hoy en día, las mismas miradas exóticas se utilizan para generar una imagen atractiva, romántica y consensuada sobre la historia del sur de Chile como una tierra en donde “las colinas boscosas, el ruido de las bandurrias y los grandes árboles se presentaban ante la mirada del matrimonio Valck-Wiegand como un espectáculo sorprendente de la selva virgen” (Ibid.).

Para quien no habita el sur, éste siempre se ubicará al margen o al final del mapa, alejado de lo que ocurre y se define desde el centro. A pesar de la particular geografía del país que debiera instar a diferentes perspectivas de representación, el sur de Chile ha sido y continúa siendo visto desde una posición centralista, la cual se encuentra dirigida por el asombro de quien arroja su mirada por primera vez. Dado que “el paisaje es siempre una mirada” (Mairal 2010, 43), éste “resulta ser la visión que lanzamos sobre este territorio” (Ibid., 44). Es esta visión la que posiciona a la población del sur de Chile al final de un mapa, considerando inherente a su estructura el ser habitante del extremo de un continente, sin siquiera corresponder con su realidad geográfica. Hoy en día, pese a la tensión entre el discurso del consenso y los análisis críticos de algunos autores se identifica en un discurso alejado del debate académico una mirada que establece la llegada de los migrantes como hito fundacional para el arranque de la historia de las ciudades del sur, cuya perspectiva fijaría los elementos constitutivos con los que el territorio se identificaría hasta el siglo XXI.

5.3. *Serie por similitud o diferencia.*

Tanto en el actual trabajo de rescate patrimonial como en el impulso de cada fotógrafo hay, además de una intención narrativa, un deseo de demarcar y definir una suerte de esencia con la cual sea posible identificarse o diferenciarse. Una serie por similitud o diferencia sería aquella que, mediante procedimientos visuales en sintonía con el discurso, categorizan y etiquetan a un ser y su entorno, esperando que quien mira las imágenes pueda no sólo captar la categoría asignada, sino que además se sienta parte (o fuera) de ésta. Identificamos como procedimientos visuales para construir este tipo de serie, la utilización del carácter de síntesis de la imagen para aglutinar significados, además del montaje, el cual estaría llamado no solamente a dibujar una trayectoria temporal como en las series con pretensión narrativa, sino también serviría para comparar lo yuxtapuesto. La utilización de la foto y su poder sintético no responde únicamente a un proceso llevado a cabo en el contexto de patrimonialización, sino que es igualmente identificable como contemporáneo a la toma y elaboración de las imágenes. El montaje, sin embargo, correspondería a un procedimiento que solamente puede ser ejecutado con posterioridad, ya sea en exposiciones, catálogos o libros.

Analizando las fotos en profundidad en los capítulos tercero y cuarto pudimos dar cuenta cómo es que cada una de ellas presenta distintos asuntos a la vez, sin necesidad de mostrar explícitamente todo aquello a lo cual se quiere hacer referencia, sirviéndose de metáforas y metonimias. Así, por ejemplo, en la foto de los trabajadores de la trocha angosta en el sector de Millahuillín (imagen 38) se estaba haciendo referencia a los trabajos de la construcción de la línea férrea, y al mismo tiempo se estaba ilustrando a los obreros y haciendo referencia a los trabajadores y los nuevos oficios asociados al arribo del ferrocarril. Algo similar observamos en la imagen de la familia Urrea caminando hacia la estación de trenes (imagen 39), la cual habíamos identificado como metáfora de la clase media emergente. Al compilar imágenes de este tipo en un libro de rescate patrimonial fotográfico, se está en parte reforzando lo que las imágenes representan y cómo lo representan.



Miniaturas de imágenes 38 y 39, oficios y dinámicas surgidas con el arribo del ferrocarril. Versiones ampliadas disponibles en págs. 131 y 135

Ya se ha revisado que la metáfora es aquella figura que es capaz de crear categorías, pues es a través de su poder evocativo que se le asigna un valor a lo visto, conectando con otros campos semánticos que pueden no estar directamente relacionados con lo que se ve de manera explícita. Es así como la metáfora tiene el poder de, por ejemplo, conectar a los obreros de la foto con valores como la disciplina y el trabajo en equipo, enalteciendo a los retratados justamente a causa de su actividad en tanto ésta aportaba a alcanzar aquello que se entendía como progreso, sin importar que los mismos obreros de la foto no gozaran del bienestar y la plenitud económica de la que tanto se relataba. Es como si se destacara además el temple de los trabajadores que, orgullosos y sin ningún resentimiento por las precarias condiciones de vida, muestran las herramientas con las cuales ejecutan sus labores.

El trabajo duro y sacrificado es posicionado como un valor deseable e intrínseco de la clase baja, la misma que previo a la instalación de migrantes había sido descrita como poco trabajadora –recordemos a Kinderman diciendo que la población nacional era “*nicht aber zur Arbeit geneigt*” (1849, 13)—, atribuyéndole así a los migrantes alemanes el origen de ese comportamiento deseable. Se leía por ejemplo a fines de siglo XIX que “por todas partes la emulación despertó las energías de los antiguos pobladores, confirmando la saludable influencia que siempre ejerce la inmigración extranjera en las aglomeraciones humanas que vegetan en la inercia” (Pérez Canto 1894, 6). No obstante, muchos de los que emigraron de Alemania lo hicieron justamente para no verse obligados a dedicarse a trabajos como los de la foto, evidenciando la verdadera percepción que tenían del trabajo dependiente como un triste destino que no estaban dispuestos a aceptar. Así se leía en unos apuntes de un migrante alemán que llegó con su familia en 1856 para transformarse en terrateniente: “¿Qué habría sido de nosotros en Alemania? ¿Jornaleros luchando por su diario sustento? Aquí en Chile, mis hijos y nietos son hombres libres e independientes” (Liga Chileno-alemana 1991, 31). De esta forma, se le asigna el trabajo duro y la subordinación a un sector determinado de población, coartando sus posibilidades de gozar de momentos de relajo, como el que captó Bertrand junto a los migrantes en Villarrica (imagen 23), o como la once a orillas del río Ñaqué (imagen 25), o el paseo campestre a Angachilla tomado por Knittel (imagen 22).



Miniaturas imágenes 23, 25 y 22, correspondientes a Villarrica, Río Ñaque (Máfil) y Angachilla (Valdivia). Versiones ampliadas disponibles en págs. 103, 105 y 102.

Del mismo modo, la foto de la familia Urrea acercándose a la estación de puede ser entendida como metáfora de la clase media del país, en nombre de la cual se ha intentado convocar a gran parte de la población nacional, en un intento de elogiar la pujanza, el esfuerzo y el trabajo de un sector de la población que, al igual que en la foto, se espera que camine serena y confiada, sin percibir ningún rastro de injusticia o desigualdad, mostrando el ascenso social como meta incuestionable y hasta como un valor en sí. Pues finalmente los sectores medios del país eran y son aquellos que no desean caer o volver a la pobreza, la cual ha sido históricamente estigmatizada y castigada. Una vez más tomando las palabras del pastor en la Araucanía, se lee en la publicación de Schifferli cómo el fantasma de la pobreza perseguía incluso a quienes habían contado con la ayuda inicial del Estado y cuán lamentable le parecía al testigo: “un colono, al que encontramos segando pasto, nos lleva a su casa. ¡Qué miserable choza! Con solo ver esa casucha inconclusa, esos niños harapientos, la pobre mujer cubierta de andrajos, adivino que esta la morada de un borracho, de un perezoso” Francois Grin 1887, citado en Schifferli 2007, 40).

Se creaba entonces una percepción de la pobreza como algo que iba directamente de la mano con la ausencia de un espíritu de superación, como si no se tratara de un fenómeno multicausal. Ya que desde esta perspectiva la pobreza se entiende como una característica intrínseca de un determinado grupo social, era motivo de espanto para Grin el encontrarse con un migrante, a quien se le asistió para tener éxito, en una condición tan deplorable. Aparentemente desde su perspectiva, la pobreza estaba asociada entonces a grupos sociales alejados de lo que él reconocía como “colonos”.

Decía Blancpain en pleno siglo XX que tras la instalación de migrantes y el visible cambio en ciudades como Valdivia u Osorno, “las bellas moradas y los ‘pequeños palacios’ de los inmigrados, las tiendas elegantes, las fiestas y las sociedades de la ‘colonia’ alemana no logran ocultar a la otra ciudad, popular, nacional y miserable, réplica de los conventillos habituales en los conglomerados de la época” (1985, 125). Este notorio rechazo hacia la apariencia de la pobreza y su vínculo con la noción de

“nacional” deja claro cómo es que difundió de un siglo a otro un sentimiento altamente clasista que además asociaba lo nacional a la miseria, a la falta de trabajo y de espíritu de superación, mientras que lo europeo sería la marca de progreso, riqueza y bienestar. ¿Pero entonces la clase alta del sur únicamente se originó con la llegada de los migrantes? Revisando la historia anterior a la llegada de los migrantes a Valdivia, Gabriel Guarda decía la clase alta del sur estaba en un proceso de empobrecimiento que, sin embargo, no ocultaba lo que parecía ser un último rastro de su origen noble:

la clase social más elevada, que hemos visto participar de hecho en la política de la provincia, amargada por todo género de incomprensiones y ahogada por su escasez de medios en una desesperante impotencia, sólo conservaba, junto con algunos restos materiales de su pasado bienestar, un ligero barniz de refinamiento que, adherido como una íntima prenda, no había de pasar desapercibido a los primeros alemanes cultos que pronto llegarían (Guarda 1953, 286).

Tratando de relativizar dicho panorama es que, a la llegada de los primeros alemanes a la zona, Guillermo Frick y Eltze “cuidó de esclarecer más tarde que a su llegada ‘la ciudad contaba con numerosas casas, varias con piezas elegantes, bien amuebladas, con buenos pianos’ (Carta abierta de don Guillermo Frick dirigida a “La Ley” de Santiago el 18 de febrero de 1898, citada en Guarda 1953, 292). Todo indicaba que, si bien se tenía perfectamente identificada a la clase acomodada de la zona, ésta no parecía gozar de la estabilidad o el confort que más tarde se posicionaría como elemento distintivo del sur tras la llegada de los migrantes. Este discurso llega hasta nuestro siglo, cuando leemos que “los inmigrantes, en su mayoría, pertenecían a la burguesía, para la cual en el Chile de entonces, con débil clase media, no existía un estrato social correspondiente” (Krebs 2001, 7). Ahora, por un lado, se está diciendo que los primeros alemanes llegados al sur supieron identificar a ese “ligero barniz de refinamiento” de la clase alta del sur, y que, por otro, fueron esas mismas familias las que, según las fuentes de la época, no parecieron resistirse al hecho que los recién llegados pudieran rápidamente alcanzar su posición de privilegio y que incluso parecían tomarlo de buen grado.

Ejemplo de ello es lo que se lee en la revista „*Der Kampf um das Deutschtum*“ publicada en München, la cual, rebosando en un nacionalismo propio de la época, expresaba acerca de la migración a Chile que „*die guten Eigenschaften, ja sogar die Überlegenheit der Deutschen werden nicht nur von den gutmütigen unteren Klassen, sondern auch von den wohlhabenderen und gebildeteren, welche vielfach mit ihnen zu rivalisieren haben,*

bereitwillig anerkannt“ (Unhold 1899, 62)⁹⁹, asumiendo justamente debido a esa supuesta superioridad que, quienes migraban al sur, tenían la labor de „*geistigen, wirtschaftlichen und politischen Lehrer und Führer dieser Volker zu werden*“ (Ibid.)¹⁰⁰. Dando continuidad a sensación de supremacía cuyo germen es posible de encontrar en el siglo XIX, Guillermo Münnich, miembro de la Liga Chileno-alemana, expresaba que “nos sentimos orgullosos de nuestra ascendencia alemana, porque sólo hemos llegado a ser buenos chilenos porque somos buenos alemanes” (citado en Krebs, Tapia y Schmid 2001, 237). Desde el punto de vista de Münnich existiría por ende una forma correcta de ser alemán, de ser chileno, además de ser posible ser un mal alemán y un mal chileno. La pregunta sería entonces: ¿quién es un buen alemán y quién es un buen chileno?

Recordando al viajero José Alfonso, el buen chileno sería aquel “chileno trabajador, paciente y económico” (1900, 45); es decir, el que contribuyera a la meta de industrialización y modernización del Estado nacional de entonces. Por otro lado, aquellos valores que habían sido descritos en variadas fuentes de la época como propiamente alemanes: el trabajo, la perseverancia y hasta el conocimiento científico, habían sido entonces reconocidos por los mismos alemanes como virtudes de su pueblo que les hacían merecedores de una buena posición en el nuevo hogar. Al mismo tiempo, esta supuesta superioridad los habría obligado a auxiliar a través de su „*Rechtschaffenheit, Besonnenheit und Sparsamkeit die sich zuerst in der Gemeinde, dann in der Provinz, endlich in der Staatsverwaltung geltend zu machen hätten*“ (Unhold 1899, 63)¹⁰¹.

Honradez, sensatez y austeridad serían identificados como componentes fundamentales de aquella “gesta pionera” que Blancpain describía como aquel componente que otorga “al germanismo local sus rasgos originales, sus referencias y sus lugares de prestigio lo que, en cierto sentido, son sus cartas de nobleza” (1985, 67). Estos valores, asociados en primer lugar a alemanes migrantes en Valdivia y Llanquihue, traspasarían luego al conjunto de migrantes europeos en una zona del sur que incluía a la Araucanía: Se leía por ejemplo el 31 de diciembre de 1885 en el diario

⁹⁹ “La buena calidad e incluso la superioridad de los alemanes es reconocida con gusto no sólo por las bondadosas clases bajas, sino también por los acomodados e ilustrados, con quienes tienen para rivalizar”

¹⁰⁰ “Volverse maestros y líderes espirituales, económicos y políticos”.

¹⁰¹ “Honradez, sensatez y austeridad, la cual habían hecho valer primero en la comunidad, luego en la provincia y finalmente en la administración estatal”.

El Colono de Angol tras el arribo de un barco que “estos colonos son de los mejores que han llegado hasta la fecha, a juzgar por su aspecto” (citado en Schifferli 2007, 34). Y a pesar de que el artículo 1 de cada contrato firmado entre los padres de familia y Dávila-Larraín (agente de colonización por esos años) evidenciaban que el viaje era en gran parte financiado por el Estado de Chile¹⁰², parecía necesario enfatizar en dicho diario de circulación regional que no se trataba de familias pobres, sino que “todos han pagado sus pasajes desde Europa, traen bastantes recursos, en monedas de oro y letras” (Ibid.).

Y al parecer la honradez era tal, que a pesar de gozar “durante 20 años de la exención de pagos de diezmos, alcabala y patentes” (Pérez Rosales 1854, 103-104), se lee en el libro compilatorio del trabajo de la familia Valck que su estudio fotográfico “cuidadosamente cumplía con el pago de su patente municipal” (Odone 2005, 15). Era en ese mismo estudio que aparentemente no hacía uso de sus beneficios tributarios, en donde “se retrataron las familias de colonos alemanes, registrando la sobriedad que los caracterizaba, pero también aquel aire decidido que los había convertido en uno de los principales agentes de desarrollo en Valdivia y sus alrededores” (Odone 2005, 17). “Sobriedad” y “aire decidido” serían entonces valores que no solamente son posibles de representar visualmente, sino que estarían vinculados de manera intrínseca con los migrantes alemanes en el sur, como si el discurso formulado a fines del siglo XIX fuese rememorado y reforzado.

Ciertamente dicha representación no llegó de forma intacta desde el siglo XIX hasta nuestros días, pues hubo momentos de crisis en los que incluso las instituciones alemanas fundadas en Chile vieron en peligro su continuidad. Uno de ellos fue la disolución del imperio alemán tras la primera guerra mundial, aunque sin duda el mayor temblor se vivió durante el nacionalsocialismo. Esto puesto a que difícilmente se podía seguir apoyando un discurso que se basaba en gran parte en una supremacía de un pueblo sobre otro. Al respecto, se expresa que “Alemania era hasta ese momento un fuerte comprador de cobre chileno y conservaba el segundo lugar como proveedor. Ahora el intercambio de mercancías entre los países sucumbió, las ‘listas negras’ habían producido su efecto” (Liga Chileno-alemana 1991, 39). Esto sin duda generó un debilitamiento de los grupos de elite de origen alemán en Chile, llegando incluso a

¹⁰² Artículo 1: „Herr Dávila-Larraín verpflichtet sich dem Auswanderer die Summe von Fr. 337,50 vorzustrecken, um den Preis der Reise bis nach Chile für ihn und seine Familie zu ergänzen“. (El señor Dávila-Larraín se compromete a extender al emigrante la suma de 337,50 Francos para completar el precio del viaje de él y su familia).

disolverse la Cámara Chileno Alemana “con fecha de 3 de julio de 1945” (Ibid.), aunque en 1948 se crea una nueva.

De ahí que la comunidad descendiente alemana en Chile se comprendió entonces “como comunidad unida por la lengua y la cultura alemanas, pero marginada de la Alemania política” (Krebs, Tapia y Schmid 2001, 246), evitando tratar directamente temáticas incómodas, omitiendo contextualizaciones que pongan en duda la rectitud de sus miembros y, en general, formando parte en un trabajo de rescate de memorias guiado por una nostalgia doméstica de su propia colonia. De ahí que se regrese a ese discurso que enaltece al migrante alemán y en general europeo, y que preguntas como la que se hizo Camilo Henríquez en 1812: “¿De dónde salieron los héroes sino de las naciones agriculturas y laboriosas? (citado en Silva 1960, 98) vuelvan a tomar fuerza.

Pues el carácter heroico no era sólo atribuible al arduo trabajo llevado a cabo en la industrialización del sur, sino que se iniciaba en el mismo viaje que cada una de las crónicas se encarga de relatar, enfatizando las dificultades y la resistencia de los barcos y de quienes navegaron. Sobre la nave “Australia”, Stegmaier del Prado y Bender afirmaban que *„trotz der großen Stürme, die beim Umfahren der Südspitze Südamerikas am Kap Hoorn üblich sind, erhielt das Schiff nur kleine Beschädigungen, lediglich einige Segel wurden verschlissen. Die antarktischen Temperaturen wurden selbst in der kältesten Jahrzeit gut überstanden“* (2006, 191)¹⁰³, poniendo en relieve la potencia de la embarcación. Un ejemplo de las dificultades y la entereza de quienes soportaron el viaje lo encontramos en el relato de Schifferli, cuando cuenta cómo es que los migrantes llegados a la Araucanía se encontraron en los barcos con “los olores nauseabundos de una tercera clase poblada por todo tipo de individuos, una comida a la que no lograban acostumbrarse, prefiriendo muchos de ellos solicitar alimentos para ser preparados por ellos mismos” (2007, 9). Sobre la comida en un barco poblado de migrantes alemanes, se contaba que “la carne tiene gusto a jabón, el azúcar grisáceo se ha puesto húmedo y está lleno de basuritas, ya no hay agua ni cerveza. El puding es una masa harinosa que sólo pueden soportar estómagos muy firmes” (Carlos Anwandter, citado en Krebs, Tapia y Schmid 2001, 36-37).

Si a eso se suma el hecho que, todo quien arribaba en territorio chileno debía inmediatamente disponerse para el trabajo, parece lo más lógico para los actuales descendientes poner en valor el carácter perseverante de sus antepasados, sin

¹⁰³ “A pesar de las fuertes tormentas que son normales cuando se viaja al extremo de Sudamérica, el barco sólo tuvo pequeños daños, sólo fueron usadas unas pocas velas. Se sobrevivió bien a las temperaturas antárticas en la estación más helada del año”.

contrastar su situación inicial –que es presentada como digna de lamentos– con la de otros habitantes del territorio que estaban siendo reducidos o explotados en nombre del así llamado progreso. „*Wer nicht arbeiten will, soll nur draußen bleiben*“ (Stegmaier del Prado y Bender 2006, 200)¹⁰⁴, expresaba Magdalene Barbara Hörz en 1855 en una carta a sus padres y hermanos, enfatizando una vez más la tenacidad y la determinación como valor a destacar de quienes migraban. Este carácter heroico aplicaba también para los misioneros en el sur de Chile, cuya tarea hacia el norte de Valdivia fue „*noch schwieriger, einmal weil es dort viele Heiden gab (wurden doch in den letzten 14 Jahren nahezu 5.000 erwachsene Indianer und 10.000 Kinder heidnischer Eltern getauft), dann konnten dort die meisten Indianer nicht Spanisch sprechen*“ (Burchard y von Roettingen 1913, 28)¹⁰⁵, presentando a los bautizados como personas a las cuales evangelizar, al mismo tiempo que se piensa en el uso del idioma nativo de los indígenas como un obstáculo para el entendimiento con estos misioneros.

De esta forma, se está categorizando a estos tres grupos que poblaban el sur de Chile como portadores de valores que, en el discurso consensuado que omite temáticas incómodas de subordinación o desigualdad, forman parte de la forma de vida del sureño. Esta categorización, si bien es en primer momento discursiva, encuentra evidencia en las fotografías elaboradas por la elite, las cuales son en sí una representación. Dentro de esta suerte de tipología, el alemán es reconocía como el agente de progreso, el chileno de clase media u obrero como quien mediante su trabajo forma parte del éxito del país, y el indígena que es constantemente exotizado y posicionado en el pasado. Este relato adanista propio de los homenajes se encuentra, por ejemplo, desde el texto “a la nación chilena” de Maier (1910), pasando por las publicaciones de la Liga Chileno-alemana hasta la crónica de Schifferli (2007), entre otros. El mismo relato se encuentra replicado en algunos de los textos introductorios de los libros de fotografía patrimonial del sur. Este hecho demuestra cómo es que dicho discurso consensuado, propio de publicaciones directamente pensadas desde asociaciones de descendientes europeos, penetra también en proyectos que contienen lecturas diversas y que fueron pensados para un público igualmente diverso.

Dentro de dicha representación, la identidad del sur se diferenciaría y otorgaría diversidad al propio país, en tanto esa identidad estaría dada por la convergencia entre

¹⁰⁴ “El que no quiera trabajar, tiene que quedarse afuera.

¹⁰⁵ “Aún más difíciles, porque allá había muchos paganos (en los últimos 14 años fueron bautizados cerca de 5.000 indígenas adultos y 10.000 niños de padres paganos), entonces la mayoría de los indígenas no podía hablar español”

lo que en el libro compilatorio de fotografías de Máfil se reconoce como “nuestros ancestros indígenas, los conquistadores hispanos y los colonos del siglo XIX construyéndose así un territorio con manifestaciones culturales disímiles a otros puntos del país” (Liewald 2013, 6). El trabajo de etiquetaje o categorización de la población y el territorio se concebía de alguna manera finalizado cuando se expresaba que la “nación chilena es el resultado de un largo proceso de mestizaje y de asimilación de variados elementos culturales” (Krebs 2001, 8) y que “hoy en día este proceso está llegando a su término” (Ibid.).

En síntesis, estas representaciones románticas se encuentran sobre todo en las crónicas de migración redactadas desde los actuales descendientes de europeos en Chile. Contemporáneas a dichas publicaciones y respondiendo a un ánimo de consenso desde el propio Estado del siglo XXI ad portas del Bicentenario, es posible encontrar este tipo de representaciones también dentro de los mismos libros de fotografía patrimonial (por ejemplo, las expresiones ya revisadas de Odone 2005; de Silva 2006 o de Liewald 2013), libros que, al mismo tiempo, están presentando visiones críticas de dicho discurso, demostrando entonces que dicho consenso que el Estado desea instalar estaría lejos de alcanzarse.

Lo que distingue a los libros de fotografía patrimonial de las crónicas u homenajes a la migración, además de la diversidad de perspectivas que presenta, es que su corpus está fundamentalmente compuesto por imágenes, con las cuales se pueden transmitir múltiples mensajes. Volviendo entonces a estas imágenes, notamos que el poder evocativo de la metáfora opera aquí de manera policrónica, pues en primer momento fue utilizado en el mismo contexto de elaboración de las fotos, y hasta hoy en día es posible identificar interpretaciones guiadas por lo que se representó hace más de un siglo. Se había identificado como procedimiento visual actual el propio montaje de imágenes una tras otra, el cual se realizaba con el fin de acercar o diferenciar lo que de antemano ha sido valorado. Se ven aquí, por ejemplo, conjuntos de imágenes que aparentemente están ordenadas según la temática o el paisaje al cual hacen referencia, encontrando un gran volumen de fotografías cuyo escenario principal son bosques, montañas, ríos o lagos, enfatizando dicho paisaje como constitutivo del sur de Chile.

Ahora, si bien en cada libro se hace una selección del material, son los fotógrafos los que en primer lugar pusieron a disposición su obra, escogiendo los motivos a fotografiar. Por ejemplo, en el libro de Knittel, entre el río Valdivia, el Calle Calle y el río Cruces se cuentan 17 fotos. Dicho libro en general ofrece un gran número fotos de ríos o lagos, encontrando ejemplares del río Imperial, del sector de Angachilla y Futa, de la laguna

Reiman, igualmente de lago Ranco: una del lago Osorno y otra del lago Llanquihue. En el caso de Valck, el fuerte se encuentra en los retratos a familias o grupos de personas, encontrándonos en su mayoría con retratos de estudio. Al posicionar cada uno de estos retratos junto a otro, lo que finalmente se percibe es una comparación de lo que se ve en una sola página o en dos contiguas que, al abrir el libro, se ven simultáneamente.



Imágenes 48 y 49: Cristián y Fernando Valck, ca. 1884. Georg, Hans y Luise Fehrenberg. Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral. Segunda imagen: Cristián y Fernando Valck, 1880-1890. Personas Desconocidas. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Por ejemplo, se asiste a la imagen de los hermanos Fehrenberg junto a su perro al mismo tiempo que se presenta a las “personas desconocidas” a su lado, quienes lucen unos vistosos ponchos, prenda que sabemos fue en un primer momento identificaba por Kindermann como propiamente indígena, aunque también se le atribuía a población de origen campesino. El criterio para unir a estos dos conjuntos de personas en la misma página parece ser de orden cronológico y estético, pues ambas imágenes fueron elaboradas en un mismo período, presentando incluso poses y telones de fondo similares. Los niños, cuyos nombres aparecen identificados, forman parte de la familia que dio vida más adelante a la colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral, siendo probablemente una poderosa razón para incluirlos en el libro, mientras que de los hombres de poncho no se dispone información alguna. Con todo, estas “personas desconocidas” tuvieron los medios para ser fotografiados en el estudio de Valck, lo cual nos da pistas de su pertenencia a un sector relativamente acomodado de la población. Por lo tanto, debido a una cierta cercanía social que era oscurecida por pequeñas diferencias generacionales (niños frente a personas adultas) o de origen

(ciudad frente al campo) se interpretó a dichos retratos como fotos que podían ir en la misma página, atendiendo además a la similitud de formato y poses.



Imágenes 50 y 51: Cristián Valck, 1865. Longko mapuche. Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile. Segunda imagen: Atribuida a Cristián Valck 1870 “Pablo Cabezón”. Colección particular de Álvaro Besa. Socializada en publicación “Los Pioneros Valck. Un Siglo de Fotografía en el sur de Chile” (2005).

La imagen del Longko (quien encabeza una comunidad mapuche) aparece en libro de Valck junto con la de un personaje popular nombrado como “Pablo Cabezón”, quien es presentado como un indigente conocido de las calles de la ciudad de Valdivia. Había identificado Kindermann que el indígena „*trägt das Haar von einem bunten Bande umschlungen, lang herunterhängend*“ (1849, 15)¹⁰⁶, refiriéndose al Trarilonco o la banda usada alrededor de la cabeza, el cual es visible en la foto. Ambos son retratos de estudio de personas que seguramente no asistieron de manera voluntaria a la toma, sino que fueron llevados ahí por un interés del fotógrafo de captar a representantes de un sector de la sociedad al cual él no pertenecía ni tenía directo acceso. Se podría pensar que ambos están juntos en la misma página por variadas razones, sin que ninguna sea suficientemente contundente. La primera de ellas es el intervalo de tiempo, pues ambos ejemplares se separan apenas por 5 años. Otro motivo puede ser la estética identificable

¹⁰⁶ “Lleva el pelo envuelto en una banda colorida, la cual cuelga a lo largo”.

en cada uno de los retratos, en donde se posiciona al fotografiado al centro de la toma, luciendo sus ponchos y mirando hacia la derecha o la izquierda, generando incluso la impresión de estar uno frente a otro, observándose. Por último, surge la impresión de estar mirando dos retratos de estudio en la misma página debido a la distancia social que estos personajes guardaban con las familias de elite, interpretando las figuras del Longko mapuche y de “Pablo Cabezón” como igualmente lejanas y diferentes a la alta sociedad.

Ahora, no sólo dentro del país se creaban estas diferenciaciones o categorías al paisaje y la población, sino que dichas representaciones llegaban hasta Europa, ya que muchas de las imágenes que hemos revisado fueron tomadas dentro de contextos de dominación y con el fin de llegar a un público al otro lado del atlántico que esperaba formarse una idea de cómo lucía el territorio del sur. Si bien Jens Jäger apunta a que *„nicht jede Fotografie eines Europäers in Afrika, Amerika oder Indien zum Beispiel ist automatisch ein Element eines Diskurses, in dem es um Zuweisung von Über-und Unterlegenheiten ging und das Aufgenommene eindeutig zum Fremden (oder Anderen) erklärte“* (2009, 177)¹⁰⁷, es un hecho que muchas de ellas buscaban evidentemente representar categorías que se puedan mirar.

Como último procedimiento visual habíamos identificado la utilización de la fotografía en tanto contiene metonimias. Esto es escoger fotografías que ofrezcan extractos o fragmentos que hacen alusión a un conjunto más abarcador, diversificando el peso referencial de cada una de las imágenes. La metonimia acá estaría sirviendo para hacer un guiño al presente, con lo cual se convoca a la población actual a identificarse con ese pasado a través de ese fragmento de la ciudad o del paisaje que, debido a su similitud con la actual apariencia, le es conocido. Cuando vemos, por ejemplo, la imagen de las regatas en el río Valdivia de 1900 o la postal coloreada de 1912 (imágenes 13 y 26), fácilmente identificamos esa perspectiva como la que cada visitante se lleva de la ciudad, o la que siempre se puede captar desde la Isla Teja, posicionándonos simultáneamente en el presente.

Lo que sucede finalmente es que a nivel de percepción se rompe una vez más ese golpe de discontinuidad ya referido por Berger (2008, 86), dibujando una continuidad entre lo

¹⁰⁷ “no todas las fotografías de un europeo en África, América o India por ejemplo son automáticamente un elemento del discurso, el cual se trate de atribución de superioridad o inferioridad y en donde se declara la alteridad (o a los otros)”

visto y el momento en el cual se ve cada foto. Cuando se hace referencia a fragmentos visuales del escenario que son fácilmente identificables a través de una comparación con el presente, la metonimia estaría transitando no un campo semántico a otro como sucede con la metáfora, sino que, de un espacio temporal u otro, despertando en el receptor lo que conocemos como nostalgia de un tiempo que no se conoció.



Miniaturas de imágenes 13, 26 y 27. Regatas en río Valdivia, postal coloreada y foto actual (2019) desde la Isla Teja. Versiones ampliadas disponibles en págs. 82 y 107.

Transitando temporal y semánticamente, el ordenamiento de los libros de fotos estaría respondiendo a un cruce entre lo cronológico y lo referencial, entregando una percepción de trayectoria lineal que es posible de leer, tal como un relato escrito. Todas las estrategias visuales identificadas aquí estarían llamadas a contribuir en la representación del paso del tiempo, así como en la delimitación de un “ser nacional”: de qué se compone ese ser y cuáles son sus valores. Finalmente nos están mostrando cómo es que se origina una identidad y qué sería el sur de Chile a partir de lo fotografiado.

Lo representado discursiva y visualmente hace más de cien años pervive en gran medida hasta nuestros días, incluso en productos como los libros de fotografía patrimonial, los cuales al presentar lecturas que tensionan dichas representaciones, no se inscriben completamente en un discurso conservador o tradicionalista. Esa inclinación a dar cabida a miradas tradicionalistas se debe, por un lado, a que son las mismas imágenes de hace un siglo y sus referencias las que vuelven a tomar un rol dentro de un contexto actual, y por otro, porque la estructura que contiene y direcciona en gran parte el trabajo de rescate patrimonial ha contenido y reforzado dichas representaciones desde su origen, posicionando al patrimonio como un asunto que, de manera casi incuestionable, encarna a un ser colectivo. Sin embargo, “el cuerpo político –nos recuerda Latour–, es ‘grueso con objetos’ y la gente se reúne alrededor de éstos, no porque sus significados sean fijos, sino porque sus significados preocupan y dividen a sus usuarios” (Achim 2019, 9). Igualmente sucede con el significado de estas fotos.

Si bien las visiones adanistas o románticas identificables en el siglo XXI revisadas acá conviven con lecturas críticas que relativizan y contrastan las representaciones

elaboradas hace más de un siglo, ambas perspectivas influyen con más fuerza en distintos ámbitos. Así, mientras el trabajo de rescate patrimonial se encuentra impulsado en primer lugar por una necesidad del propio Estado de generar consenso, arraigo e inclusión de la población a un relato nacional a través de la nostalgia, la revisión crítica de fuentes y de representaciones que hoy en día pueden ser incómodas, parece ser un tema que muchas veces se le reserva a la academia. Con todo, los libros de compilación fotográfica pueden ser entendidos como un producto que se sitúa entre ambos ámbitos de acción, como una suerte de negociación constante de significados en la construcción de un relato visual de tipo patrimonial.

Capítulo 6.

Observar o leer el pasado

*Zwei fremde Augen, ein kurzer Blick,
die Braue, Pupillen, die Lider;
was war das? Kein Mensch dreht die Zeit zurück...
Vorbei, verweht, nie wieder¹⁰⁸.*

Kurt Tucholsky, „Augen in der Großstadt“ (fragmento).

¹⁰⁸ Dos ojos ajenos, una breve mirada, / la ceja, pupilas, los párpados; / ¿qué fue eso? / Nadie vuelve el tiempo atrás... / acabado, desvanecido, nunca más.

6.1. *Patrimonialización, nostalgia y temporalidad.*

Pese a la renovación de la institucionalidad chilena para la administración del patrimonio y el recientemente inaugurado Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, es posible identificar una línea discursiva fuertemente instalada desde mucho antes de dicha renovación. Lo que sonaba inclusivo al decir “culturas” en vez de “cultura” no se condice con una nueva política pública que reconozca al país como un territorio pluriétnico, multicultural o plurinacional. Por lo tanto, para una modificación de la imagen del entramado cultural del país resta un largo camino. Ahora, la inclusión del patrimonio como asunto esencial del cual debía preocuparse el Estado, como se revisó al inicio del quinto capítulo, responde a un interés cuyo germen es posible encontrar desde la temprana República. No obstante, la denominación de este interés bajo el paraguas de “patrimonio” llegaría a instalarse recién por los años ochenta, tras la convención de la UNESCO para la conservación del patrimonio mundial natural y cultural, y culminando con la inauguración del ministerio en 2018.

El patrimonio cultural, si bien se ha manejado institucionalmente como un proceso de establecimiento de valores de orden histórico, estético, cultural y hasta moral, se ha difundido como si no se tratara de un proceso, sino que de un conjunto de bienes comunes que generan consenso en una población diversa. Esto implica, por un lado, la invisibilización de las negociaciones de significado dadas en el trabajo de rescate patrimonial y, por otro, la persistencia de una mirada tradicionalista (en el sentido de García Canclini 2012, 160), la cual asegura la existencia de una concordancia entre los símbolos que representan a una comunidad y ésta misma. Justamente este contexto tradicionalista sería el primer elemento que caracteriza a los procesos de patrimonialización cuya meta es el consenso, observándose además una instrumentalización de la nostalgia y una representación de la temporalidad.

Esto se da no sólo a nivel institucional, sino también historiográfico. Ricardo Krebs, miembro de la Academia Chilena de la Historia desde 1955, premio nacional de historia en plena inauguración del Centro Nacional de Conservación y Restauración (1982) y quien había escrito los libros escolares de historia, era visto como el “formador de varias generaciones de profesores, licenciados y, en último tiempo, doctores en Historia” (Arancibia 1987/8, 179). Al ser una de sus principales temáticas de investigación “el problema de la identidad y conciencia nacional en Chile” (Ibid., 183), expresaba que “la historia tiene la gran función de hacerle comprensible al hombre su tradición” (Ricardo Krebs, citado en Serrano 1987, 117), sin posicionar a dicha tradición como un constructo

posible de desentrañar. Desde su perspectiva y la misma que una larga generación maneja en el país, se piensa a la tradición como un conjunto casi imperturbable de elementos que caracteriza a los grupos sociales, al tiempo que la historia sería aquella disciplina que estaría llamada a explicar dicha relación sobre la cual no hay espacio para dudas.

Este interés por el patrimonio que el Estado manifiesta, lo lleva a financiar incluso iniciativas que, aunque no se ajusten cien por ciento a su paraguas tradicionalista, aportan a una cierta descentralización de la producción de conocimiento en torno al patrimonio, generando una sensación de equilibrio o de cierta libertad de expresión entre los miembros de una comunidad nacional. Pues aparentemente lo que importa es concentrar la mirada en aquellos tiempos pasados a los cuales atribuir valores que hoy en día la sociedad percibe como ideales y que, de alguna manera, han desaparecido o se han debilitado. En palabras de Le Goff, “el culto al pasado es acompañado por el conservadurismo social” (Le Goff 2005, 193), el cual desea recuperar no sólo valores, sino también una estructura hoy inexistente. Puesto que “una clase o una función de clases decae, y se vuelve al pasado cuando ya no está en condiciones de reproducirse con todas sus características de condiciones y posición” (Bourdieu 1979, citado en Le Goff 2005, 193).

Se asume, por lo tanto, que este sur de Chile que no conserva una imagen idéntica a la de su pasado, lo observa a éste desde dos perspectivas: por un lado, exotiza al paisaje y a la población originaria al tiempo que piensa en una suerte de etapa dorada lejos del contacto con la modernidad; y, por otro lado, recuerda un pasado glorioso de una elite que, si bien puede conservar aún su privilegio, ha sido testigo del surgimiento de nuevos sectores sociales con alto poder adquisitivo que se alejan de su noción de aristocracia, o bien, puede incluso haberse empobrecido producto del cierre de fábricas. Tanto la idea de paraíso perdido como la del pasado glorioso lleno de riquezas, aportan a la percepción del patrimonio como un ámbito de prestigio indudable, transformándolo en un tema elevado o al cual sólo un público con el capital cultural suficiente estaría llamado a comprender. Desde esta óptica, el patrimonio vendría a ser una suerte de alta cultura por derecho de herencia.

Según Harrison y Hughes, lo que sucede con la noción de paraíso perdido o edad dorada en la cual una cultura europea no entraba aún en contacto con el paisaje o la población de otras partes del mundo, es que posiciona a las culturas indígenas como pertenecientes a su propio pasado (2009, 238). Es decir, la exotización que hemos comprobado también visualmente, forma parte de una línea discursiva que percibe al

patrimonio cultural como un asunto que debe ser manejado por expertos (Ibid.), dejando a aquellos grupos que se entienden como previos al encuentro con la racionalidad moderna marginados de la administración de lo que en teoría les pertenecería. Al mismo tiempo, cabría “preguntarnos si detrás del énfasis que rodea el recuerdo de estos hechos no hay una desculpabilización mezclada con una fascinación por el ‘salvaje’ todavía vigente hoy en día” (de Pierrebourg y de Sevilla 2010, 49). Lo mismo sucede en el análisis de Rehling sobre el patrimonio mundial, en donde la división entre primer, segundo o tercer mundo crea un escenario en el cual “*leiteten die Europäer und Nordamerikaner den Anspruch ab, über mehr Wissen zu verfügen und als Anwälte künftiger Generationen aufzutreten*” (2011, 435)¹⁰⁹, siendo en este caso el primer mundo quien posiciona a los demás en el pasado.

El impulso por destacar una etapa de progreso y gloria económica para cierta elite se explica debido a la ausencia o desarticulación de una estructura que permita la reproducción de ese orden social y sus valores. Por ejemplo, el interés por las antiguas colecciones –y acá se contienen las colecciones fotográficas– surge de “un triple sentimiento, el cual es por un lado científico; por el otro nos remite a un juicio ambiguo combinado con fascinación por parte de los aventureros, así como a los momentos de gloria de una aristocracia caída en el infortunio, y que está ligado a la ironía de las representaciones fantasiosas del pasado” (de Pierrebourg y de Sevilla 2010, 49). Es en este último punto de la “aristocracia caída en infortunio” el que podemos entender el ímpetu por posicionar a una ciudad abandonada o empobrecida en el actual mapa regional o nacional, resaltando la importancia que pudo haber tenido en algún período de la historia en el que las fábricas funcionaban y el ferrocarril conectaba al país de norte a sur, y apelando al mismo tiempo al protagonismo que exige hasta hoy en día la elite que en un pasado era reconocida como portadora de conocimiento, capital y valores con los cuales la nación deseaba identificarse.

Representándose entonces el pasado como un espacio temporal en donde se conserva la tradición, el patrimonio se transforma en este ámbito de acción fundamental para cohesionar a un pueblo que busca identificarse con un origen. Ese pasado dorado o glorioso se convierte entonces en el refugio para distintos sectores de la población que miran con ilusión el ser reconocidos o contenidos dentro de una representación que se

¹⁰⁹ “los europeos y los norteamericanos gozaban del derecho de disponer de más conocimiento y de actuar como defensores de las generaciones futuras”.

precia de fundamental y constitutiva. Dentro de esta ilusión tradicionalista, el comprender la importancia del patrimonio acercaría a la población a un estado de conciencia superior al de quienes no demuestran siquiera interés por conocer o conservar sus raíces. Esto es completamente rastreable en el discurso emanado desde el Estado para la administración del patrimonio cultural.

Es por ello por lo que no resulta del todo sorprendente leer en el Manual de Conservación de Fotografía Patrimonial afirmaciones como que “la falta de conciencia sobre lo nuestro llega a involucrar la propia dignidad” (Csillag 2000, 13), pues efectivamente se compara la desconexión o el desconocimiento de los orígenes con un estadio deshonoroso o inapropiado de un grupo social. Ilonka Csillag continúa la idea expresando que “cuando salimos a la calle, podemos observar cómo a cada paso que damos se evidencia nuestra falta de cultura” (Ibid.), comparando el actual estado o aspecto del espacio público con esa falta de dignidad de un pueblo que, a su juicio, no protege su entorno a causa de un analfabetismo cultural. Es más, el reclamo llega también a los métodos, pues según la autora, más allá de un desconocimiento aquello que ha sido declarado portador de valor histórico o cultural, a su entender el patrimonio no se estaría tratando de manera apropiada. Esto queda manifiesto cuando se pregunta: “¿Cómo hacemos para que alguien valore y defienda lo propio y lo haga como corresponde?” (Ibid., 14).

Magdalena Krebs declaraba en una entrevista publicada en El Mercurio que “el cuidado del patrimonio es similar al cuidado de cualquier bien” y que “los chilenos no destinamos muchos recursos a cuidar nada” (18 de enero de 2007, s/p), considerando a la población nacional como inevitablemente desconectada de la noción de patrimonio que ella defendía y que dicho desinterés se debía principalmente a la existencia de un mal hábito. En cambio, la figura que ella representaba y la manera en la cual la misma entrevista la caracteriza, encarnaba a alguien que llevaba “el patrimonio en la sangre, si es que se puede hacer una figura con el hecho de que heredó de su padre el valorar y cuidar nuestro pasado” (Ibid.). Pareciera que, más allá de su desempeño o vocación como profesional preparada su cargo, se estaría asumiendo que el interés por el patrimonio o la cultura se trataba de una virtud heredable que distinguía a su familia del resto de los chilenos. Pues al mismo tiempo que se entendía la figura que reunía a su padre, madre y hermanos como “una familia permeada por el amor a la cultura” (El Mercurio, 8 de noviembre de 2006, s/p), los Krebs eran posicionados como protagonistas de la administración del patrimonio cultural por una suerte de tradición que el padre había comenzado desde la historiografía. Desde Smith y Campbell,

entenderíamos que frases como las de Csillag o Krebs en tanto son autoridades en el estudio y administración del patrimonio cultural “*become not simply familiar, we also become comfortable with them, they become ‘givens’ uttered as a matter of course, and the assumptions that they carry becoming uncritically reinforced in practice*” (Smith y Campbell 2017, 29)¹¹⁰, adhiriéndose fácilmente al sentido común.

Ante una visión que sacraliza al patrimonio y lo convierte en un asunto al cual pocos entendidos tienen real acceso a gestionar, lo que sucede finalmente es que la expectativa de que un grueso de la población pudiera ser contenida bajo el paraguas del patrimonio, difícilmente se cumpliría a cabalidad. Pues ¿qué debería pensar quien accede a un relato en donde su sector de la población no es considerado relevante, o ha sido vaciado de valor, invisibilizado, exotizado o incluso estigmatizado? Más allá de no sentirse representado, estaríamos hablando de un temor de ser marginado hasta el presente, lo cual se traduce en discriminación hasta el racismo más abyecto.

Resultado de esta crisis de representación es que este discurso tradicionalista ha debido dar cabida a perspectivas o formas de trabajo que no necesariamente sintonizaban con el conservadurismo, siendo los libros de fotografía patrimonial una suerte de producto que discursivamente se sitúa entre el impulso tradicionalista del Estado y las lecturas del pasado que tensionan dicho sentido común. Con todo, el trabajo de patrimonialización puede ser entendido hoy en día como un ámbito que estaría llamado a hacerse cargo de la crisis representacional que Vargas-Cetina había identificado como propia de la antropología. Aquí es donde se debería apelar a “*new representation standards, self-monitoring practices, a higher awareness of the diversity of perspectives within anthropology, and the understanding of the ethnographers as themselves cultural beings, whose views are always colored by personal and epistemological circumstances*” (Vargas-Cetina 2013, 11)¹¹¹.

Ahora bien, atendiendo a las dificultades de representación y adhesión que la actual noción y administración del patrimonio acarrea y provoca, es que se piensa la actual diversidad de iniciativas de rescate patrimonial como una estrategia para equilibrar una representación del pasado que durante décadas ha sido alimentada por un profundo

¹¹⁰ (las frases) “se vuelven no solamente familiares, sino que nos sentimos cómodos con ellas, éstas se convierten en cosas ‘dadas’ pronunciadas como un asunto de rutina, y las suposiciones que éstas acarrearán se refuerzan acríticamente en la práctica”.

¹¹¹ “nuevos estándares de representación, prácticas de auto-monitoreo, una mayor conciencia de la diversidad de perspectivas dentro de la antropología, y la comprensión de los etnógrafos mismos como seres culturales, cuyas perspectivas están siempre caracterizadas por circunstancias personales y epistemológicas”.

tradicionalismo. Si bien estas nuevas iniciativas tratarían de arrancar desde las bases de los grupos sociales, llevando a cabo metodologías participativas en vez de enfocarse únicamente en la revisión de fuentes, la definición o siquiera el origen del patrimonio es lo que parece más difícil de relativizar. Se mantiene entonces la noción de patrimonio como un elemento portador de autenticidad. En respuesta a ello y siguiendo nuevamente a García Canclini, es que consideramos que una política pública en cultura no tendría por qué estar llamada a recuperar lo autóctono, sino a “reconstruir una verosimilitud histórica y dar bases compartidas para una reelaboración de acuerdo con las necesidades del presente” (2012, 193).

Partiendo de la base que “cada comunidad enriquece y adiciona sentido a sus expresiones consideradas patrimoniales en función de sus necesidades y demandas actuales” (Guerrero 2017, 61), es que cabe preguntarse por las necesidades de una nación en un contexto de Bicentenario. Pues, aparentemente, la necesidad del del Estado de Chile en torno a la temática de patrimonio era utilizar a éste mismo como aglutinante de una población diversa, la cual, a su vez, requiere aferrarse a una figura que le ofrezca un soporte y un sentido de pertenencia. Esto debido a que “los individuos que componen una sociedad experimentan casi siempre la necesidad de tener antepasados” (Le Goff 2005, 186), cuyas grandes historias servirían como base para posicionarse en el presente, una suerte de elemento vinculante con su propio origen y destino.

Justamente debido a estas necesidades del Estado y de la misma población es que, aun en medio de una fuerte crisis representacional, el enaltecimiento del patrimonio cultural encuentra los mecanismos precisos para posicionarse exitosamente. Aquí es donde la comodidad del consenso y la emocionalidad de la nostalgia juegan un rol fundamental. El consenso sería aquel escenario ideal que es producto de un vaciamiento y una cuidadosa edición, en donde se eliminan temáticas incómodas, se borran diferencias históricas, seleccionando y/o recortando imágenes y construyendo finalmente relatos del éxito de una nación. La nostalgia en este caso sería aquel recurso mediante el cual cualquier disonancia o diferencia histórica pierde relevancia, apoderándose de la escena un profundo sentimiento de añoranza que pudo haber sido despertado, por ejemplo, a través de un estímulo visual de eficaz aprehensión.

El ejemplo más patente lo encontramos en la misma Liga Chileno-alemana, la cual se definía como una agrupación alejada de cualquier acontecer político relacionado con Alemania o Chile, presentándose como una institución que únicamente se encargaba de rescatar la cultura y el idioma alemán (Krebs, Tapia y Schmid 2001, 246). Esto la

llevaba a evitar, por ejemplo, hablar de la ocupación militar de la Araucanía, de la disolución del imperio alemán, del nacionalsocialismo, de “Colonia Dignidad” o de la posición de algunos miembros de la liga dentro de la propia dictadura militar en Chile, pretendiendo de ese modo cierta objetividad. Similar es el discurso en las crónicas de migración escritas por descendientes, en donde si bien existe un esfuerzo por contextualizar y poner a disposición valiosas fuentes de la época, son escasas las reflexiones en torno a la legitimidad de las acciones llevadas a cabo por el Estado chileno del siglo XIX, lo cual además de ser éticamente cuestionable, resta rigor y profundidad.

Los libros de fotografía patrimonial del sur de Chile resultan más complejos de caracterizar, pues, como hemos visto y a pesar de haber sido financiados dentro de un esfuerzo conservador del Estado chileno próximo al bicentenario, se componen de diversas miradas que intentan relativizar el consenso. Sin embargo, pese a la incorporación de análisis críticos, es posible identificar estrategias de consenso basadas principalmente en la selección y el recorte. Esta selección y recorte pueden responder no sólo a la evasión de temáticas que puedan dividir al público que accede a los libros, sino que a un cuidado especial por asuntos que requieren de más profundidad. Pues no resulta fácil dedicar largas páginas a un análisis profundo del contexto o de las dinámicas de representación en una publicación cuyo fin es la puesta en valor del trabajo de un fotógrafo y del rol protagónico del sur de Chile en la configuración nacional.

Acá encontramos, por ejemplo, la inclusión de la foto de los niños y mujeres mapuches (imagen 11) sin el pie de página que el mismo Cristián Valck había proporcionado, en donde se leía „Indianer aus dem Araucanerland”. Este recorte de lo ya era un recorte de realidad puede deberse a que la denominación de “Araucano” desde un principio omite el nombre con el cual el grupo se identifica a sí mismo, respondiendo a una mirada puramente colonialista que, para el año de publicación del libro de la familia Valck (2005), estaba siendo lo suficientemente criticada desde la academia. Siendo además el tema mapuche el que se toca con mayor cuidado en la publicación de la familia Valck a través del texto introductorio ofrecido por Margarita Alvarado (2005, 26-33), era preciso al mismo tiempo cuidar la denominación con la cual se les identificaba.



Miniatura imagen 11. Versión ampliada disponible en pág. 76. Al centro, pie de foto recortado. A la derecha, miniatura de la misma imagen en el libro “Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile” (2005).

Justamente debido a que la fotografía no se trata únicamente de un registro mecánico, sino que hay una constante elección de un signo frente a otros posibles (Berger 2008, 10), resultaba preciso evidenciar la perspectiva de quien realizaba las tomas, así como negociar hasta qué punto dicha visión se compartía por quienes hoy en día compilaban la obra del fotógrafo. Aunque en general se intentaba no recortar las inscripciones a un costado o al pie de página por considerarse parte de la materialidad de la fotografía—esto según lo declarado comunicación personal con Eliana Arévalo, quien recordemos llevó a cabo gran parte de la digitalización para la colección “Relatos del Ojo y la Cámara”—. En consecuencia, en este caso accedemos a una imagen cuyo título o descripción ha sido eliminado muy probablemente debido a la carga semántica e ideológica que acarreaba la denominación de “Araucano” en vez de Mapuche.

Al contar con equipos de digitalización de alta calidad, para la colección “Relatos del Ojo y la Cámara”, el criterio de selección entre una imagen y otra fue principalmente la calidad y la definición del original, considerando además la disponibilidad y acceso al material. Diferente es el caso del libro “Máfil, Retratos de la Memoria” (Gutiérrez 2013), en donde no se trabajó con ningún archivo previamente establecido y en donde los recursos y redes de trabajo se encontraban reducidos. En dicho libro, encontramos un recorte en la foto de la familia Urrea caminando hacia la estación de trenes en donde, junto al grupo familiar, se leía una inscripción en el muro que decía “Allende es progreso”. La foto a la cual se accede en el libro, si bien se encuentra mejorada e incluso centrada, elimina parte importante de la inscripción, alcanzando a leerse únicamente “Allende es”. Consultando con la editorial del libro y considerando que se tomó parte personalmente en el trabajo de investigación previo a la publicación de este libro, se dijo que el recorte respondió, por un lado, a la baja calidad de la digitalización del original—recordemos que la mayoría de las fotos que componen esta publicación fueron donadas

por particulares sin necesariamente ser escaneadas en alta calidad— y, por otro, a la necesidad de dar énfasis a la familia del centro. Considerando además que el objetivo del libro era poner en valor el surgimiento y desarrollo de la comuna y sus habitantes, es que el segundo motivo cobra especial fuerza.



Miniatura de Imagen 39. Versión ampliada disponible en pág. 135. Al centro, mensaje recortado. A la derecha, miniatura de la misma imagen en el libro “Máfil, Retratos de la Memoria” (2013).

En proyectos de puesta en valor del patrimonio en donde la emotividad puede llegar a pesar más que la rigurosidad científica, la decisión de favorecer el detalle de la familia a cualquier costo parece bastante posible. No hay que olvidar que este libro, más allá de realizar un estudio en profundidad de la memoria o la identidad de un pueblo, funciona más bien como homenaje a la comuna y a sus habitantes, quienes frente al abandono del cual se sienten víctimas, recurren a la nostalgia para volver posicionarse en el mapa. El componente emotivo, por lo tanto, es tal vez mucho más fuerte si lo comparamos con otras publicaciones que buscan verse más objetivas y que no requieren de una validación en la misma población.

Es síntesis, la selección de unas imágenes por sobre otras y el recorte de fragmentos de una misma foto, son entendidos como procedimientos básicos de patrimonialización de fotografías llamados a crear un clima de consenso. Harrison explica que dentro de los procesos de selección y promoción de objetos, sitios o prácticas hay un ímpetu, por una parte, de recordar, y por otra, de olvidar aquello que no es considerado valioso de preservar (Harrison 2009, 169). Esto es, rescatar lo deseable y olvidar lo incómodo. Por lo tanto, hay un esfuerzo consciente por una “rememoración común de glorias y sacrificios que pueden otorgar consistencia al espíritu de la nación, y al mismo tiempo, el olvido activo de la brutalidad y la violencia que han dado lugar a su formación política” (Collingwood-Selby 2012, 19).

Eliminando temáticas que pudieran dividir a la población, despertar resentimientos o que requirieran un de un abordaje mucho más riguroso o profundo debido a su complejidad, el camino queda relativamente libre para apelar a la emoción, la cual resulta crucial para recordar y conmemorar (Smith y Campbell 2017, 616). Justamente la emoción que se ha identificado como predominante en los procesos de patrimonialización resulta ser la

nostalgia. Los autores continúan afirmando que, históricamente, en los estudios de patrimonio, *“nostalgia is often associated with right wing reactionary politics, in which the past is viewed through sentimental and mawkish emotions to construct a past, if not perfect, then certainly better than the present”* (2017, 612)¹¹².

Lo cierto es que, para el caso chileno, la nostalgia sería el recurso del cual tanto gobiernos de centro como de derecha se habrían beneficiado desde la dictadura a la fecha al momento de definir los valores que conformarían al “ser nacional”. Pues tal como lo demuestra la historia de la propia institucionalidad encargada de la administración del patrimonio cultural, el impulso conservador no nacería únicamente del gobierno de turno, sino que se podía rastrear desde la tradición historiográfica encarnada en la figura de Ricardo Krebs, tradición que se vería reflejada tanto en la propia estructura institucional para la administración del patrimonio como en el más difundido sentido común, demostrando cuán lejos puede llegar el consenso. Esa nostalgia, según Smith y Campbell puede llevar a pensar en un pasado exento de dificultades, desestimando la inequidad o las precarias condiciones de vida, concentrándose en resaltar aquella sensación de irreparable pérdida de valores como el orgullo, la empatía o la gratitud, a la vez que se intenta afirmar una pertenencia a una sociedad en medio de un contexto de desindustrialización y cambio social (Ibid., 613). Finalmente, la nostalgia estaría sirviendo de instrumento para imaginar a una comunidad en el sentido de Anderson que habíamos revisado al inicio de esta investigación. Por ello, se espera que el grupo nacional permanezca unido “independientemente de la desigualdad y la explotación” (Anderson 1993, 25).

Un lamento que suele unir a la población del sur, por ejemplo, tiene relación con el reemplazo de antiguos bienes inmuebles por nuevas construcciones en las ciudades, las cuales parecen haber perdido esa belleza con la cual habían sido caracterizadas en el pasado. Así, durante el encuentro regional sobre patrimonio citado en el capítulo quinto, se escuchaba al economista Manfred Max-Neef, quien fue rector de la Universidad Austral de Chile decir que “Chile es un país notablemente hermoso lleno de ciudades notablemente feas. Yo creo que no hay ni una ciudad bonita en Chile. Ni una. Las hubo, sí las hubo. Y no sólo ya no son bonitas, sino que son cada vez menos bonitas. Hacemos todo para que sean menos bonitas” (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2016, 26-27). Puesto que, si el paisaje continúa rebosando belleza, eran las ciudades y su planificación las que carecían de encanto. Max-Neef continuaba

¹¹² “la nostalgia está frecuentemente asociada con la política reaccionaria de derecha, en la cual el pasado es visto a través de emociones sentimentales y empalagosas para construir un pasado, si no perfecto, ciertamente mejor que el presente”.

preguntándose: “¿Cómo era Temuco hace 20 años atrás? Caminar por Temuco, por la Av. Alemania, precioso. Hoy día es la ciudad más podrida de Chile” (Ibid., 27).

Finalmente, esta añoranza por un pasado que aparentemente no sólo desbordaba de bienestar y valores, se transforma en el motor de identificación para una gran porción de la población. Aferrándose a la necesidad de tener antepasados de los habitantes de la nación, el actual Estado define quiénes somos hoy en día en tanto producto de una historia que, se espera, se reciba como colectiva. Según Harrison y Hughes, el patrimonio juega aquí un rol fundamental, ya que las personas en tanto individuos o colectividades se sienten unidos a aspectos y objetos del pasado, los cuales precisan quiénes son y quiénes no son como grupo (Harrison y Hughes 2009, 238).

En rigor –si acaso es posible hablar con rigor de identidad–: ¿Quién es el actual chileno del sur de Chile?, ¿es acaso el mismo que hacía más de un siglo se dejó maravillado con el conocimiento científico de lo que se entendía como “embrujo alemán” (Sanhueza 2011, 36) y que hoy en día rotula cada huella y hallazgo de viajero alemán como patrimonio?, ¿Es esa clase media a la que hoy en día tanto se apela para resaltar el valor del esfuerzo personal y el éxito de un país que se precia de ser diferente del resto de Latinoamérica? ¿Es quien se piensa como producto únicamente de la migración?, ¿o el que se siente parte de una colectividad en la que los pueblos indígenas son una figura presente? En su ensayo “Identidad Chilena”, Jorge Larraín propone tres ideas con las cuales se ha identificado al chileno en el discurso de los años noventa, resumiéndolas de la siguiente manera:

La primera idea intentaba presentar a Chile como un país diferente al resto de América Latina, un país frío y de rasgos europeos, que difiere de los tropicalismos de otros países de la región y que ha superado un pasado pre-moderno. La segunda idea mostraba una actitud dinámica y triunfalista cimentada en los triunfos económicos logrados. La tercera idea mostraba a Chile como un país eficiente que crece aceleradamente (...) En este nuevo discurso hay una nueva concepción cultural que destaca el empuje, el dinamismo, el éxito, la ganancia y el consumo como los nuevos valores centrales de la sociedad chilena (2001, 162-163).

No es de extrañar que los valores asociados al paisaje y la población tengan que ver entonces con esta imagen de Chile (y en particular del sur de Chile) como un territorio que se escinde del resto de Latinoamérica y que disfruta identificando su herencia europea como si se tratara del elemento primordial de su configuración, resaltando

además el triunfo económico como gran meta. No obstante, esta representación de país dinámico y exitoso no se ve acompañada de una industrialización y bienestar duradero, generando en la población la sensación de una promesa sin cumplir. Pues no olvidemos que representar es también “un acto de asumir responsabilidad (...) Toma la forma de promesa, una garantía, una representación de cómo son las cosas o cómo serán” (Mitchell 2009, 362-363).

Ante el fracaso de dicha representación, el patrimonio industrial y ferroviario se transforma entonces en un refugio de la memoria de aquel grupo identificado como “clase media” y que hoy en día es víctima de la inestabilidad laboral y su consecuente fragilidad económica. Estos sectores medios que han debido reinventar su actividad económica, ven en el reconocimiento del patrimonio industrial y ferroviario la posibilidad de hallar contenido con el cual revestir de prestigio a su grupo de origen, prometiéndole nuevamente un futuro esperanzador por muy desorientado que éste hoy en día se encuentre. Según declara recientemente Laurajane Smith, la trampa radica en una identificación masiva de la población como clase media, haciendo desaparecer la noción de clase trabajadora y, de ese modo, borrando de dicha representación la desigualdad e incluso la profunda racialización de la concepción de clase (2020, 129). Justamente esa sensación de pérdida de formas de vida, acompañado del sentimiento de orgullo por sentirse parte de dicho origen funcionan para apuntalar políticas que desconocen las diferencias entre los sectores más acomodados y la clase trabajadora (Ibid., 130). Con todo, la autora propone que los actuales museos o exposiciones sobre patrimonio industrial que reivindican a los trabajadores estarían llamados a buscar el respeto y la redistribución de recursos (Ibid., 131).

Sin embargo, aún prima la noción de patrimonio como ámbito “ajeno a los debates sobre la modernidad” (García Canclini 2012, 157), transformándose en “el recurso menos sospechoso para garantizar la complicidad social” (Ibid.) Es por ello por lo que las acciones de recordar, rescatar, conservar, restaurar y hasta recrear cuando sea necesario toman una particular fuerza en un país que desea instalar un consenso sobre su pasado. Los archivos, las colecciones y la progresiva estructuración de instituciones dedicadas a la administración del patrimonio serían acá “la evidencia irrecusable de una creciente aversión humana al olvido” (Collingwood-Selby 2012, 16-17), aversión que, si bien puede verse movida por un impulso de buscar verdad y justicia como es el caso del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos inaugurado en Chile el año 2010, está también llamada a ordenar y fijar la memoria de un territorio. El patrimonio, por lo tanto, adquiere forma y significado mientras sea gestionado como capital, existiendo

“como fuerza política en la medida en que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos” (García Canclini 2012, 159).

El archivo es el depósito por excelencia que estaría llamado a contener y resguardar gran parte del patrimonio, ordenándolo con el fin de dibujar la temporalidad que éste es capaz de contener. Derrida identifica que la misma palabra “archivo” hace alusión a un doble origen: por un lado, *arkon* es el guardián que protege e interpreta el depósito y, por otro, *Arkheion* era el lugar físico donde se encontraba lo resguardado; valiéndose entonces como autoridad y documentación (Vargas-Cetina 2013, 12). Y si desde la perspectiva tradicionalista el patrimonio se entiende como conjunto de bienes y prácticas aprehensible y hasta catastrarle, este conjunto “precisa de un escenario-depósito que lo contenga y proteja, de un escenario-vitrina para exhibirlo” (García Canclini 2012, 165), apareciendo el archivo y los museos como formas iniciales de articular la memoria y pasar de ese modo desde la representación a la narración de una historia e interpretación de ésta.

Levi-Strauss indicaba en 1962 que “si perdiéramos nuestros archivos, no se anularía también nuestro pasado, pero quedaría despojado de lo que denominaríamos su sabor diacrónico” (citado en Le Goff 2005, 85), asumiendo que el tratamiento que reciben los documentos en un archivo es lo que finalmente imprime la temporalidad en cada uno de ellos. En otras palabras, el pasado seguiría existiendo como tal, “pero sólo conservado en reproducciones, libros, instituciones, también en ciertos aspectos de la realidad, pero todos contemporáneos o recientes. Así que también el pasado estaría confinado en la sincronía” (Ibid.). ¿Pero no es el mismo trabajo de conservar y ordenar, una manera de escenificar el pasado, y, con ello, traerlo al presente? Collingwood-Selby propone que, “la historia debe recordar el pasado, pero el pasado que puede recordar no es entonces otra cosa que el presente mismo en la medida en que el presente rescata, como pasado, sólo antecedentes en los que es capaz de reconocer los hitos de su propia canonización” (Collingwood-Selby 2012, 40). Por consiguiente, el trabajo de patrimonialización implica una valorización previa de lo que se desea siga operando en el presente. Pues sucede que aquello que es escogido como valioso y constitutivo se transforma en un elemento del presente, generando nuevos impactos y narrativas. Así como las colecciones de fotos que aparecen y reaparecen luego de un siglo, el pasado, más allá de recordarse, “ha de revivirse, esto es, presentizarse” (Ibid., 94).

6.2. Relato visual como representación.

El patrimonio como construcción y la patrimonialización como proceso pueden ser entendidos como mecanismos para elaborar relatos históricos. Más allá de los valores que la patrimonialización de bienes establece como fundamentales de un grupo social y el carácter institucionalizado del proceso, el patrimonio puede ser visto como evidencia de una consciencia del paso del tiempo, de la temporalidad de los objetos y de las representaciones en sí. Justamente una forma exitosa de ilustrar y describir el paso del tiempo son las compilaciones de fotografía patrimonial revisadas en este estudio, además de iniciativas similares en las que el ordenamiento y etiquetaje de imágenes juegan un rol fundamental, como lo sería el propio trabajo de archivo o curatorial. Las series de imágenes presentadas una tras otra en los libros, si bien pueden vistas o entendidas por el receptor de manera simultánea o sincrónica (como resultado del montaje de una foto justo al lado de otra, por ejemplo), al mismo tiempo pueden estar llamadas a representar o nutrir un relato de cariz diacrónico. Esto es, llenando de información visual ese abismo temporal dado entre el momento de la toma y el momento en el cual la foto se ve, otorgando además legibilidad a la fotografía.

Si ya asumimos que “*seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak*” (Berger 2008, 7)¹¹³, cabe preguntarse cómo es que una imagen se ve. La misma capacidad que tiene la fotografía de sintetizar signos que, a su vez, evocan significados que no necesariamente se encuentran retratados, opera de manera directa en el receptor y, en consecuencia, también sintéticamente. Una foto es vista de manera completa y es reconocida como tal en tanto es vista por primera vez. A diferencia de la escritura, la sintaxis de la imagen no sigue una dirección única ni requiere que cada signo sea leído para encontrar un sentido (letra por letra, por ejemplo), sino que es percibida como un conjunto de signos que aparecen al mismo tiempo. Incluso el asunto que esa foto ilustra es entendido apenas la foto es vista, pudiendo identificar, por ejemplo, fotografías de paisajes, de industria o retratos sin necesidad de realizar un examen de cada una para clasificarlas como tales.

De este modo, ese proceso inverso a la síntesis, es decir el análisis de cada uno de los componentes posibles de identificar en una imagen, se realiza posterior a la primera mirada, la cual es abarcadora y encuentra sentido en la propia experiencia. Porque “lo que se da en una precepción ‘natural’ tiene un significado que no coincide con la visión

¹¹³ “ver viene antes que las palabras. El niño mira y reconoce antes que pueda hablar”.

‘objetiva’ de la percepción: no se da un objeto físico con determinadas propiedades intersubjetivamente permanentes (tipo de materia, peso, color, extensión, etc)” (Rodríguez 1997, 24), sino que se percibe y asocia lo visto desde categorías previamente creadas y cuyas formas son conocidas. Si vemos una fotografía de un árbol, lo reconocemos inmediatamente como tal, sin detenernos en primera instancia en el grosor de su tronco, la cantidad de ramas, la presencia de hojas, su tamaño, color o edad. Incluso la fotografía como imagen técnica que es capaz captar un cuadro de realidad sin alterar lo que sucede en él, no es percibida como un conjunto de datos y metadatos, pues “el mundo circundante no ofrece primariamente este tipo de objetos” (Ibid., 25).

Las propias metáforas que se han identificado en cada una de las fotos apelan siempre a la experiencia de quien las mira para que éstas adquieran un sentido. Dado que quien mira una fotografía y la reconoce lo hace desde su propio contexto, el mensaje que ésta presenta a través de un juego de luces, destellos y retórica es recibido de manera inmediata y asociado a aquello que es conocido por el receptor. Esto implica que, si bien la fotografía está evocando una serie de significados a través de la connotación, está al mismo tiempo ofreciendo información de manera explícita, lo cual vendría a ser aquello que denota. En un intento por resolver la pregunta por el carácter de la fotografía, Mitchell insiste en que “la distinción entre connotación y denotación no resuelve la paradoja de la fotografía, solo nos permite reafirmarla más plenamente” (Mitchell 2009, 248). Dado que desde su perspectiva la imagen se diferencia del lenguaje a nivel estructural, pero al mismo tiempo y parafraseando a Barthes, la fotografía se acerca a la apariencia del lenguaje, manejando simultáneamente dos mensajes: uno de ellos dado por elementos visuales sin codificar, mientras que el otro, que resulta ser de carácter retórico, se encuentra codificado y se entiende como mensaje connotado.

Por lo tanto, lo que el receptor percibe definitivamente de la fotografía va más allá de lo denotado, ya que lo que es visible actuaría como punto inicial o materia prima, sin ser concluyente. Es como si el mensaje de la fotografía estuviera compuesto tanto por aquello que la foto ofrece como por las imágenes internas de quien las mira, alcanzando su forma y significado definitivo sólo cuando ésta es vista. Aunque Belting entienda la percepción como “una operación analítica con la que captamos datos y estímulos visuales” (2007, 73), admite al mismo tiempo que dicha operación “desemboca en una síntesis, y sólo en ésta surge la imagen como forma” (Ibid.); concibiendo la perspectiva como una manera de otorgar sentido figurativo a lo visto.

Tanto la perspectiva –es decir el posicionamiento de mirada– como el uso que se haga de las imágenes estarían guiados en primer lugar por patrones culturales o históricos, dejando al conocimiento técnico o al “saber especializado” (Lenzi 2009, 5-6) en una posición relegada. Esto debido a que ese “ejercicio cultural” (Belting 2007, 73) de crear imágenes se fundamenta “en el consenso y en la autoridad” (Ibid.). En ese sentido, dicho esfuerzo por demarcar las fronteras entre fotografía y lenguaje no debe entenderse como una escisión forzada, una descontextualización de las imágenes o una negación del carácter simbólico de éstas, sino que se trata de reconocer la complejidad ontológica de las imágenes y de la escritura como modos de expresión de distinta naturaleza, tratamiento e impacto.

Un ejemplo de imbricación entre fotografía y lenguaje lo encontramos justamente en un ensayo fotográfico o en un libro de fotos, en donde ilustración y narración operan de manera conjunta con el fin de representar visualmente y, al mismo tiempo para este caso, contar un relato que refuerce la calidad de patrimonio a las imágenes. El ensayo fotográfico transita por un territorio relativamente ambiguo, pues por un lado posee una pretensión cientificista al utilizar fotografías como evidencia de lo que se plantea como un relato de no-ficción, mientras que, por otro lado, al llamarse ensayo, está asumiendo la parcialidad de su perspectiva (Mitchell 2009, 151-152). El autor continúa agregando que, de la misma manera que el ensayo presenta un punto de vista incompleto, “la fotografía parece siempre necesariamente incompleta al imponer un marco que jamás podrá incluir todo lo que se encontraba ahí para ser ‘captado’” (Ibid., 152). En ese sentido, el texto de un ensayo fotográfico o de una compilación de fotografía patrimonial, asume las limitaciones de interpretación de sus imágenes, omitiendo temáticas complejas a las cuales no puede proporcionar el espacio de discusión que merecen, a la vez que “trata de dejar que las fotografías hablen por sí mismas o ‘miren de vuelta’ al espectador” (Ibid., 252).

Pues los recursos técnicos y retóricos con los cuales la fotografía dispone la convierten en una imagen capaz de actuar o de ser aprehendida por el receptor sin indispensablemente contar con un intermediario. Ahora, lo que el receptor capte de ella claramente varía y puede no coincidir con lo enunciado por el fotógrafo. Lo mismo ocurre en un ensayo fotográfico o un libro de fotos, en donde quien accede a este no necesariamente seguirá el orden de lectura sugerido por quien compila o no percibirá exactamente lo que el autor quiso transmitir con dicho orden y selección. Ahí es cuando aparecen los textos introductorios de un libro de fotos, los cuales intentan guiar la mirada del receptor a través de contexto y perspectivas, ofreciendo finalmente un nuevo

producto cultural. A través de esta construcción se espera que el receptor se deje llevar por lo que ve y lo que interpreta desde su propio ser histórico, y que, al mismo tiempo, sea capaz de incorporar las visiones de los textos introductorios para elaborar un significado. De este modo se regresa a la necesidad de contar con un intermediario que permita al lector del siglo XXI acercarse a imágenes que se separan de él por más de un siglo. El hecho de que incluso las perspectivas de dichos textos introductorios difieran entre sí y que ofrezcan un relato no del todo consensuado, da cuenta una vez más que aquella “razón científica del historicismo” (Collingwood-Selby, 2012, 98) ve frustrada su empresa de entregar una forma unificada, lineal y objetiva de leer el pasado. Pues “el único soporte, el único cuerpo que podría efectivamente dar lugar a una práctica así concebida (...) es un cuerpo completa y puramente técnico” (Ibid.).

Los libros de fotografía patrimonial revisados acá parten entonces de la premisa que, a pesar de contar con fotografías, el mensaje transmitido no es de ninguna forma objetivo, sino que se encuentra compuesto de operaciones retóricas, lecturas históricas e incluso personales del pasado tanto por parte del fotógrafo como de los compiladores. Ahora, el proceso de lectura de dichas imágenes en montaje agrega a este material la perspectiva del receptor que, además de contar con las imágenes y los textos que el libro ofrece, tiene la posibilidad de comparar dicho material con la actual apariencia de lo retratado. Si bien puede entenderse que en este tipo de libro la imagen está siendo instrumentalizada y vista como evidencia de un relato determinado con antelación, es a la vez ofrecida como un complejo producto visual. Pues la imagen por sí misma resulta ser síntesis de significados posibles y actúa al mismo tiempo como índice temporal de lo que sucedió antes de la toma. Ahora, el montaje de fotos una tras otra, los pies de imagen y los textos introductorios serían los recursos más evidentes mediante los cuales se le otorga legibilidad a un conjunto de fotos que, de antemano, contenía un potencial de interpretación y un semblante temporal.

Nos dice Collingwood-Selby que, cuando se lee una imagen fotográfica, no sólo se está leyendo “lo que bajo el dominio de la convención permita asociar un significante con su significado” (2012, 193), sino que además se está reconociendo “la forma específica que la fotografía tiene de relacionarse con lo fotografiado” (Ibid.). Esa forma de relacionarse con lo fotografiado puede ser entendida desde dos puntos de vista: En primer lugar, al leer detenidamente el resultado de una toma fotográfica se pueden deducir las condiciones de captura o la situación en la cual el fotógrafo realizó la toma (Didi-Hubermann 2007, 62-63) y, con ello, las intenciones comunicativas de éste. En segundo lugar, al mirar una foto de un sitio que es conocido por el receptor, éste tomará

la metonimia que la imagen le está ofreciendo para comparar ese fragmento de realidad con su actual apariencia, realizando un salto de tal vez siglos que no se siente como tal y de alguna manera, reduciendo la distancia temporal que lo separa de dicha foto, rompiendo de alguna manera con el golpe de discontinuidad ya descrito por Berger (2008, 86).

En las compilaciones de fotografía revisadas acá las imágenes y los textos estarían llamadas igualmente a una misión de representar el paso del tiempo y los significados asociados a categorías sociales. Esta representación estaría dada tanto por un mecanismo de mimesis como de diégesis. Esto es, un intento de mostrar la realidad tal cual es –recurriendo para ello a la fotografía–, al tiempo que se desea relatar una historia diacrónica. Sin embargo y ya que „*in der Mimesis sind die Wörter, mit denen etwas dargestellt wird, genau dieselben, die dargestellt werden*“ (Danto 1994, 126)¹¹⁴, la pretensión de mimesis de la fotografía se ve frustrada por el potencial retórico de ésta, alejándola de una representación exactamente igual a lo representado. Ahora, si bien un texto descriptivo puede tener la misma intención mimética de una imagen, los textos introductorios de los libros de fotografía patrimonial perseguían como último fin narrar un relato y analizar el material visual ofrecido, el cual contenía un potencial interpretativo aún mayor que los propios textos. He ahí la razón por la que, aun ofreciendo contexto, proponiendo un orden y perspectivas de lectura, estos libros dejan a cargo a las mismas imágenes de finalizar con el trabajo de representación. Pues „*alles, was gesagt, auch gezeigt werden kann, sogar wenn es darüber hinaus Dinge gibt, die gezeigt, aber nicht gesagt werden können*“ (Ibid.)¹¹⁵.

Ahora, asumiendo el potencial retórico, el carácter de síntesis y de índice temporal de la fotografía, podría pensarse que se trata del medio más efectivo para representar el paso del tiempo. Sin embargo, es preciso señalar que la escritura goza igualmente de dicho potencial retórico, aunque, a diferencia de las imágenes, en vez de percibirse sintéticamente, gana sentido a través una sintaxis en una dirección única –por ejemplo, de izquierda a derecha en las lenguas con alfabeto latino o de derecha a izquierda en el árabe–, profundizando su significado mediante el análisis. El detalle, la profundidad y la complejidad, por lo tanto, son metas que parecen mucho más alcanzables mediante la utilización del lenguaje escrito. Lo mismo ocurre con el relato. Pues si en un principio

¹¹⁴ “En la mimesis son las palabras, con las cuales algo se representa, exactamente las mismas que son representadas”.

¹¹⁵ „todo lo dicho puede también ser mostrado, incluso cuando igualmente hay cosas que pueden ser mostradas, pero no dichas”.

la imagen está llamada a ilustrar, la escritura sería el medio por excelencia para narrar, para contar una historia de carácter diacrónico. Para que las imágenes puedan ser siquiera leídas, éstas requieren del lenguaje escrito como complemento, o bien, necesitan imitar la sintaxis de la escritura a través del montaje, entregándose a una lógica narrativa sin renunciar a su carácter de síntesis.

El historicismo, en palabras de Collingwood-Selby “quiere y recurre a la escritura no como escritura, sino como fotografía, piensa la técnica de inscripción escritural como técnica de inscripción fotográfica; concibe la tarea del historiador no como la del escritor, sino como la del fotógrafo; exige a la escritura que sea y opere como es y como opera la fotografía” (2012, 93). Lo que sucede entonces es que a la escritura se le exige un carácter mimético u objetivo que ni siquiera la fotografía posee en su totalidad. Por otro lado y acogiéndose a la incapacidad del lenguaje por ilustrar con la misma fuerza que las imágenes, o de éstas últimas de contar una historia con el mismo detalle que la escritura, es que se observa en estas compilaciones de fotografía patrimonial un proceso inverso: Ahora sería la fotografía la que está llamada a relatar y a comportarse como texto.

Tanto la forma como el contenido del relato estaría guiado entonces por la tradición historiográfica, el contexto en el cual fue escrito, los recursos utilizados para representar, además del idioma en el cual se piensa el pasado. Pues más allá de las diferencias en la dirección de escritura de distintas lenguas, “la distinción pasado/ presente /(futuro), que parece de carácter natural, no es universal en lingüística” (Le Goff 2005, 181). Tomemos, por ejemplo, la complejidad con la que se puede hablar del pasado en el idioma español, el cual además de contar con el tiempo perfecto que denota un pasado próximo y con un pretérito que da cuenta de un pasado lejano, permite una diferenciación entre dos formas de entender el pasado lejano. Estas formas están dadas por el pretérito indefinido y el imperfecto: el primero de ellos es aquel se ubica en un punto específico y que da cuenta de una acción finalizada, mientras que el segundo da cuenta de un espacio temporal en el cual una acción se repite o pervive. Una foto podría ser entendida como un soporte que, apelando a su poder retórico, es capaz de contener ambas nociones de pretérito del español: la foto es índice de un momento específico, a la vez que es síntesis de un espacio temporal difícilmente de delimitar.

Representar el pasado, por lo tanto, significa también representar el paso del tiempo. Implica ilustrar y contar cómo es que se llega desde el momento de la toma hasta hoy en día y con qué perspectiva se está leyendo ese salto temporal. No se representan sólo instantes o episodios puntales, sino que trayectorias temporales, espacios y

procesos históricos. Esa labor de representación, como se ha revisado, implica diversos procesos mediante los cuales se le da forma y contenido a un asunto, creando categorías y adjudicándoles valor. Los mecanismos utilizados para representar pueden ser en este caso muy similares a los que se han identificado como de construcción de patrimonio, pues ambos procesos se complementan y cruzan entre sí. De este modo, la documentación, la conservación, restauración, exhibición e interpretación pueden ser vistas como acciones propias del trabajo de representación, así como también de patrimonialización. Esta idea de representación como actividad o resultado de una serie de mecanismos visibiliza y “enfatisa las relaciones semióticas, estéticas, epistemológicas y políticas implícitas en estas formas” (Mitchell 2009, 364), interesándonos finalmente lo que estos productos simbólicos “*hacen*, con qué cosa, dónde y por qué” (Ibid. *Cursivas del autor*).

Estas formas o productos simbólicos son presentadas de forma de devolución (Mitchell 2009, 362), como si se le ofreciera al objeto representado una ilustración y caracterización de sí mismo para que éste pueda verse reflejado. Aun cuando la representación no alcance la mimesis pretendida, es importante considerar que, mediante estos productos simbólicos, hay categorías y valores que adquieren nuevamente forma y materia en el presente. En este sentido, representar implica re-presentizar: „*wird re-präsentiert im wahrsten Sinne des Wortes*“ (Danto 1994, 127)¹¹⁶, implica asumir cualquier impacto que dichas imágenes puedan tener en nuestros tiempos e incluso servirse de ellas para alimentar un impulso patrimonialista.

El hecho de que esta forma de representar un relato sobre la migración al sur de Chile utilice la fotografía como el centro de su atención no es arbitrario. Pues más allá de su potencial mimético y retórico, se entiende a la fotografía misma como producto de la modernidad, la cual habría arribado al territorio sureño junto con la llegada de estos migrantes que captaron la apariencia del sur por primera vez. Al mismo tiempo, al ser un documento susceptible de ser reproducido, la foto cuenta con una capacidad de proliferación que garantiza el éxito de su propia difusión y pervivencia. Finalmente, la fotografía “no sólo ofrece al historicismo como modelo perfecto y efectivo del procedimiento de la empatía, sino también como la lógica misma de lo documental, la lógica del documento como instancia de preservación y de presentización del pasado” (Collingwood-Selby 2012, 109-110). Por consiguiente, un relato visual fotográfico se trataría de un producto de la representación que es capaz narrar e ilustrar al mismo tiempo, utilizando imágenes de efectiva proliferación y pervivencia. Se apoya para ello

¹¹⁶ “es re-presentizado en el sentido más verdadero de la palabra”.

no sólo de la inclusión de textos introductorios para las fotos previamente seleccionadas, sino que además en el montaje de imágenes una tras otra, imitando la diacronía del lenguaje escrito.

En el libro compilatorio de Knittel se ofrece una descripción preliminar del relato visual construido mediante las imágenes de dicho fotógrafo como “una cuidada composición fotográfica donde cada plano y detalle cobran un valor especial. No existe un orden cronológico, sino más bien un cierto vagabundeo visual por diversas fotografías, el cual termina como la expedición con la llegada a la ciudad de Valdivia” (Silva 2006, 27). Compartimos en parte lo planteado por el autor, pues efectivamente este relato se alimentaría en primer lugar de una prolija composición fotográfica e intentaría imitar el recorrido de una de las expediciones de Knittel, arribando finalmente a la ciudad donde él residía. Sin embargo y aunque el orden cronológico no es fundamental, este relato sí pretende una ilusión cronológica que se ajuste a la lógica de la narración. De existir aquel “vagabundeo visual”, no se daría de manera completamente libre, pues existe una selección, un orden sugerido y hasta una interpretación ofrecida de antemano. Hemos visto, por ejemplo, que una foto puede ser posicionada tras otra no necesariamente a causa de su cercanía temporal con su antecesora, sino que debido a la similitud de sus motivos, o por tratarse exactamente del mismo espacio tras una intervención. Por ende, si bien el montaje puede entenderse en primer lugar como un esfuerzo de otorgar continuidad a un relato y legibilidad a las fotografías, persigue también como objetivo la comparación de categorías previamente establecidas. Esta apariencia cronológica que ofrece el relato visual va más allá de la operación intencional de montaje llevada a cabo por los compiladores de cada libro, pues la misma fotografía es la que cuenta de antemano con la posibilidad de indicar un instante específico (lo que en alemán se podría llamar *Zeitpunkt*), a la vez que sintetiza un período o espacio temporal (*Zeitraum*).

El relato visual fotográfico es además una narración llamada a despertar nostalgia en el lector/receptor, quien asiste a la ilustración y la descripción de una suerte de era dorada o de gran progreso a través de cada uno de los ejemplares fotográficos. A ello es preciso sumar el hecho de que cada una de las imágenes ha sido elevada a la categoría de patrimonio, otorgándole un prestigio incuestionable y adhiriéndose efectivamente al sentido común de quien las mira. En esa profunda necesidad de tener antepasados, el lector desea sentirse contenido e identificado, sin poner en duda la verosimilitud de lo que ve, ya que, de hacerlo, estaría desconfiando de lo que se le ha presentado como su propio origen. Al mismo tiempo y al componerse principalmente de fotografías que pueden ser vistas como evidencia, un relato visual de este tipo aparenta a primera vista

un carácter científico, el cual puede resultar altamente convincente. Ahora, si bien es cierto que una segunda mirada o un análisis de dicho relato puede dar paso al cuestionamiento de la coincidencia de la representación con la realidad, es la primera impresión la que desemboca en una síntesis.

Finalmente, la re-presentización de categorías y valores expresados a través de metáforas sería entonces el último objetivo de un relato visual. Asimismo, éste re-presentiza mediante la utilización de fotografías, las cuales preservan y recrean el pasado, replicando su apariencia y ofreciéndola a lectores de hoy en día a través de un cuerpo técnico y retórico. Re-presentiza, ya que devuelve al objeto representado un sentido figurativo de sí mismo, un fragmento o metonimia de su totalidad. Existiendo cierta similitud entre la representación y la actual apariencia de ese objeto representado, se logra un guiño al presente que, además de evocar y apelar a un espacio temporal cercano, está mirando de vuelta al receptor de la imagen.



Imagen 51: Autor Desconocido, ca. 1935.

Locomotora a carbón, Máfil. Casa de la Cultura de la Municipalidad de Máfil.

Capítulo 7.

Conclusiones

*Pueblo mío
cuando
lejos de los días pasados
renazca una cabeza bien puesta sobre
tus hombros
reanuda
la palabra
despide a los traidores
y a los amos recobrarás el pan y la tierra bendita
tierra restituida.*

*Cuando
cuando dejes de ser un juguete sombrío
en el carnaval de los otros
o en los campos ajenos
el espantapájaros desechado.*

Aimé Césaire, "Lejos de los días pasados" (fragmento).

De la mano de los estudios visuales y los estudios críticos de patrimonio, en un contexto de fortalecimiento del Estado-nación chileno, esta investigación propuso un análisis de la construcción de un relato visual fotográfico que surge de manera primigenia con la migración europea al sur de Chile y que, de forma intencional, se consolida ad portas del bicentenario del país. Tras el análisis de un corpus fotográfico escogido, fuentes de la época y actuales, se planteó una lectura de fotografías que, en un primer momento fueron pensadas como objetos entregados a lógicas de circulación o colección, y que más tarde se transformaron en documentos históricos llamados a representar no sólo el pasado, sino que el paso del tiempo en sí.

Pese a la relativamente reciente y aglutinante categorización de las fotos con las que se trabajó bajo el paraguas de “fotografía patrimonial”, cada uno de estos ejemplares fue en su contexto de elaboración entendido bajo una o varias etiquetas que especificaban distintas características. De este modo, era posible identificarlos ya fuera por el período al cual hacían referencia (como evidencia de un relato previo), por su autor (sus motivaciones, estilo y técnicas), por su temática o incluso género (por ejemplo, si acaso se trataba de retratos, de fotografías de viaje, fotografía etnográfica o de industria), por su formato (por ejemplo, tarjeta postal o carte de visite) o por su uso (expedición científica, propaganda o álbum familiar, por mencionar algunos). Este estudio se sirvió de todas esas etiquetas otorgadas con anterioridad como parte del contexto de cada una de las fotos, de modo de comprender su naturaleza e involucramiento contextual y, sobre todo, para desentrañar aquella categorización que importaba vislumbrar: la foto como síntesis de valores y sus efectos en un contexto de patrimonialización.

Para el momento en el cual las fotos fueron elaboradas, el entonces incipiente Estado-nación chileno se esforzaba por ejercer soberanía sobre la totalidad del territorio nacional, además de registrarlo, tipificarlo y hacer uso de sus recursos. Con el fin de registrar las fronteras nacionales, fundar academias y museos, los estados latinoamericanos del siglo XIX invitaron a distintos científicos europeos a realizar estudios en sus territorios, generándose un intercambio de imágenes y objetos entre ambos continentes incluso antes de la llegada de los primeros migrantes (Göbel 2011, 193-208; Potthast y Reinert 2011, 267-280). Dentro del proyecto de Estado-nación unificado del Chile de mitad del siglo XIX, la instalación de migrantes extranjeros en las provincias de Valdivia, Llanquihue y más tarde a lo largo de la Región de la Araucanía significó, más allá del aumento de la población, el ingreso de la racionalidad moderna al país, el debilitamiento de formas de vida asociadas a los pueblos indígenas, el

surgimiento de la industria y, en directa relación con nuestro tema, la expansión de la fotografía.

Al mismo tiempo que Alemania experimentaba una profunda crisis económica y política, el entonces incipiente Estado-nación chileno buscaba insertar población europea en las provincias del sur que poco a poco iba fundando. En su afán de avecindar a familias completas de los entonces llamados “colonos” en su mayoría alemanes que migraban bajo promesas de bienestar, este Estado llevó a cabo acciones conducentes a facilitar, promover y justificar la ocupación del sur de Chile y la reducción de los mapuches a pequeñas porciones de tierra. Dentro de dichas acciones se encuentran, por ejemplo, la publicación del folleto informativo “*Chil*” al menos en cuatro idiomas y su distribución en distintos países europeos, la redacción de planes de ocupación, crónicas de agentes de colonización o viajeros y hasta periódicos justificando la ocupación y el uso de la fuerza militar en territorio que, hasta ese entonces, había sido conducido de manera autónoma por el pueblo mapuche. Es dentro de ese complejo contexto que se inicia la actividad fotográfica en el sur de Chile de la mano de la familia Valck, sumándose más tarde otros fotógrafos y viajeros también nacionales pertenecientes a la elite, como es el caso de Julio Bertrand, quien incluso registró un viaje del —en aquel tiempo— presidente al sur de Chile en 1906.

Aunque su llegada al sur estuvo facilitada por agentes de colonización del Estado de Chile, los primeros fotógrafos de oficio del sur operaron sin vínculo directo con ese Estado que preparó su arribo. De ahí que las imágenes creadas por estos fotógrafos se vieran expuestas a dinámicas de circulación que no requerían de una institución mediadora, sino que se basaban en iniciativas personales y en vínculos familiares entre los migrantes recién llegados y sus familiares que se habían quedado en Europa. Aquí es donde aparece, por ejemplo, la venta de tarjetas postales con paisajes y vistas típicas del sur de Chile, ofreciendo al receptor europeo una visión sobre el nuevo hogar de sus familiares o amigos y nutriendo relaciones entre ambas partes del mundo mediante la correspondencia. En el caso de los retratos de familia y algunas fotografías de viaje, éstas permanecían normalmente en colecciones particulares o álbumes familiares, los cuales, para fines del siglo XIX y principios del XX eran un signo inconfundible de estatus.

A pesar del profundo e íntimo impacto que las imágenes de circulación pudieran haber tenido en la difusión de la migración desde Europa hacia el sur de Chile e incluso en la legitimación de las acciones tomadas por el Estado, las fotografías operaron fuera de la propaganda oficiada por éste. Para ese entonces, la actividad fotográfica era vista aún

como asunto innovador y hasta desconocido. Se explica así que el trabajo fotográfico del sur de Chile no aparezca mencionado en alguna crónica o informe oficial como signo de diversificación de las ciudades o los avances tecnológicos, demostrando a su vez el nivel de desconexión de la agencia de colonización con el territorio sureño. El Estado, sin embargo, hizo indirectamente uso de las imágenes elaboradas por los primeros fotógrafos en el sur, al verse beneficiado por la ilustración de las primeras representaciones visuales del sur de Chile desde una mirada extranjera para ojos internacionales.

Independiente del uso que en su momento hubieran tenido estas fotos, cada una de ellas forma parte hoy en día de colecciones que, en su mayoría, son administradas por entidades especializadas en el trabajo de conservación y restauración, recibiendo en la actualidad el calificativo de “patrimonial”, siendo además varias de ellas publicadas en libros compilatorios, de los cuales este estudio se nutrió directamente. Se asume de esta manera que, cada uno de los ejemplares fotográficos conservado en archivos pasó de ser considerado un objeto contemporáneo, a ser leído como documento o evidencia de un pasado que interesaba ordenar, estratificar y tipificar. A pesar de que la calidad de “patrimonio” o de documento histórico haya sido otorgada formalmente recién a fines de los años setenta del siglo XX junto con la creación del primer archivo fotográfico estatal, es posible identificar en las propias intenciones y acciones de cada fotógrafo una vocación documental inicial. Esta inclinación se evidencia en el volumen de sus obras, la sistematicidad en el registro de una actividad o paisaje, la elaboración premeditada de fotografías en intervalos de tiempo extensos, el cuidado en registrar cada detalle y la delicadeza de algunos de no afectar el desarrollo de la actividad o el entorno que captan. En el caso de Knittel, se suma la elaboración de una crónica con sus propias imágenes antes y después del gran incendio en Valdivia como evidencia de su interés documental. Es más, dicha compilación podría ser vista como el primer intento de agrupar imágenes con el fin de dar forma a un relato diacrónico.

Sin embargo, al mismo tiempo es posible desentrañar procedimientos que dan cuenta del carácter montado o recreado de algunas tomas fotográficas. Acá es donde aparecen escenificaciones, poses, telones de fondo y hasta montajes intencionales entre fotografías para generar ilusiones visuales que podían estar llamadas a destacar la pertenencia de los fotografiados a una elite, a una etnia o a dinámicas de interacción, las cuales son recreadas para la toma. Si bien las fotos que parecen más espontáneas o sin tanta mediación entre el fotógrafo y lo fotografiado no necesariamente conforman un corpus de innegable evidencia sobre la apariencia del pasado, en el caso de

imágenes posadas, montadas o escenificadas, el carácter construido es mucho más evidente y la posibilidad de asistir a una fantasía, aún mayor. Así, cada uno de los procedimientos visuales dan como resultado una imagen que hoy en día no es necesariamente percibida como recorte exacto de una realidad lejana, sino que puede ser leída como ilustración de un imaginario elaborado desde la perspectiva europea en el sur de Chile, incluyendo sus juicios previos o su propia creatividad.

El discurso contemporáneo a las tomas fotográficas buscaba legitimar las acciones del Estado y, conforme pasaban los años, construir de un relato sobre la unificación nacional a partir de la anexión del sur al aparato estatal y la representación del sur de Chile como un elemento diferenciador del país con el resto de Latinoamérica. Las imágenes que cada uno de los fotógrafos fue ofreciendo a lo largo de su trayectoria servían entonces como fortalecedoras de lo que discursivamente se establecía. En esta labor de representación, el categorizar, estratificar, caracterizar, enaltecer o estigmatizar fueron objetivos fundamentales con los cuales la fotografía colaboró, aunque no hasta el final, de manera satisfactoria. Pues lejos de las palabras con las que la editorial de El Mercurio del 24 de mayo de 1859 describía al pueblo mapuche como “limitado, astuto, feroz y cobarde al mismo tiempo, ingrato y vengativo”, las fotos hechas por los Valck o por Knittel a personas o grupos mapuche, demuestran que los autores no tenían como interés retratar a un enemigo, sino a un tipo exótico. Pese a los montajes y escenificaciones con las que se empeñaban a retratar a los indígenas, estos fotógrafos aportaban visiones alejadas del estigma, aunque sin necesariamente cuestionar la categoría (recordemos el pie de foto “*Araucanerland*” de Cristián Valck) o la estratificación, naturalizando así la subordinación exigida a este grupo. De la mano de dicha jerarquización es que no resulta del todo sorpresivo que algunos retratados sólo se reconocieran como “personas desconocidas”, mientras que las familias de la elite sureña aparecieran identificadas.

Al igual que las colecciones de fotos elaboradas hace más de cien años, este discurso aparece y reaparece en la actualidad, imitando la pervivencia de las imágenes y reforzando lo que desde la temprana república se establecía como hito fundacional de las ciudades del sur y que alimentaría decisivamente la representación que se creaba del sur de Chile. Este imaginario, aun si estuviera compuesto de elementos sólo discursivos, buscaba generar como resultado una imagen del territorio, otorgando un sentido figurativo a una idea abstracta. De ahí que incluso en crónicas llamadas a narrar acontecimientos abundaran descripciones que permitían visualizar perfectamente la forma del paisaje, el aspecto de la población y la apariencia que iban tomando las

ciudades mientras crecían. Por lo tanto, dentro de este objetivo de representar visualmente al territorio, la fotografía aparece como la herramienta por excelencia.

Este sur de Chile que había sido recientemente incorporado al territorio nacional se pensaba como una zona que, justamente debido a su historia de “colonización” tardía, otorgaba a Chile un carácter blanqueado que lo alejaba de lo que visualmente se reconocía como territorio latinoamericano, eliminando rasgos que pudieran identificarse como propiamente indígenas o categorizándolos directamente de exóticos, folklóricos o hasta asociando su mundo cultural con el calificativo de ancestral o pasado, mientras que el componente europeo sería el portador de conocimiento, ciencia y la personificación de la meta hacia una sociedad “civilizada”. Junto con esto, la presencia de emblemas paisajísticos similares a los de Europa, la existencia de costumbres y actividades que se comenzaron a practicar desde la llegada de los primeros alemanes a Valdivia y Llanquihue (por ejemplo las competencias de regatas o el surgimiento de la industria cervecera), fueron vistos como elementos descriptivos fundamentales de las ciudades del sur, los cuales concedían a la zona un aspecto renovado, llegándose incluso a asumir que, antes de la llegada de los migrantes europeos, dicha ciudad o pueblo no gozaba de importancia alguna.

Al respecto se revisó por ejemplo cómo es que durante la década de 1930 la revista “En Viaje” de Ferrocarriles del Estado daba a la Región de Los Lagos el apodo de “Suiza chilena”, afirmando además que recién con la llegada de los primeros migrantes, esta región comenzó a verse como un sitio de provecho. Correspondiendo con dicha caracterización, algunas de las fotografías de viajes de Knittel o Gerstmann reflejan un territorio de incomparable belleza, mostrando paisajes que parecen detenidos en el tiempo, a veces sin ninguna referencia cultural que permita situarlos dentro de un mapa y, sobre todo, predominando espacios libres de intervención humana o, tal como el Estado de entonces quiso caracterizarlos, baldíos, vacíos, abandonados y esperando ser poblados para obtener de ellos un beneficio productivo. La cordillera y los ríos que de ella surgían, más allá de su preponderante presencia, eran entendidos como una fuente inagotable de agua y energía. De igual manera, los bosques nativos y su diversidad fueron reemplazados por plantaciones destinadas a la tala y posterior tratamiento en aserraderos. Este nuevo aspecto del paisaje, enérgicamente deseado por el poder central, fue así también visualmente registrado.

Junto con ese impulso de dar un nuevo orden al paisaje en donde la simetría se transforma en principal eje, las tomas fotográficas a los trabajos en el campo, a la industria, al crecimiento de las ciudades y al ferrocarril como perfecto medio para

conectar a un país extenso y angosto sirvieron para reconocer el nuevo semblante que tomaba el territorio. Éstas servían al mismo tiempo para escenificar los procedimientos, las labores específicas y actividades que formaban parte de las nuevas rutinas a las que se entregaban las ciudades del sur. De la mano de la innegable intervención de la racionalidad moderna sobre el espacio, las fotografías al trabajo y a la industria estaban llamadas a resaltar lo que para entonces eran signos indudables de progreso económico y hasta moral, abandonando formas de vida consideradas para ese entonces alejadas de la civilización.

De esta forma, se fue inculcando en la población una vocación hacia el trabajo y el sacrificio como virtudes de las clases bajas, sin importar que los principales frutos de su trabajo no llegaran directamente a sus manos e incluso invisibilizando las desigualdades de las cuales eran testigo y parte. La invitación a cada individuo alejado de la elite a formar parte del emergente relato acerca de un territorio próspero se hacía entonces con la condición de que éste se incorporara al proyecto “civilizador” a través de su propia fuerza de trabajo, la cual además definiría su papel dentro de ese nuevo orden social. Este renovado rol fue asimismo captado por los fotógrafos de la época, abundando imágenes de obreros enseñando sus herramientas, campesinos en medio de faenas y luciendo su ropa de trabajo. Vale decir que dichas tomas fotográficas fueron probablemente las únicas en las que los obreros y campesinos de la época participaron, pues la fotografía tardó en convertirse en el medio masivo que es hoy en día.

Un extraordinario y fecundo paisaje, una población perfectamente categorizada y para la cual se tenía de antemano asignada una posición, además de un feliz destino marcado por el progreso convivían con condiciones climáticas adversas que dificultaban el trabajo en el sur. Este último factor, además de acongojar a los migrantes que experimentaban por primera vez una inundación, fuertes tormentas o vientos huracanados lejos de su patria, otorga al relato aún en formación un férreo componente de heroísmo que hasta nuestros días ha sido en gran medida replicado. Sin embargo, por más que hasta la actualidad se intente despejar el relato de la migración de cualquier elemento que lo haga parecer menos memorable o épico, existe evidencia que permite complejizarlo. Pues considerando la crisis económica europea y los fuertes impulsos del gobierno chileno por atraer a población extranjera y ofrecerle una posición privilegiada dentro de la sociedad, se entiende al fenómeno migratorio hacia el sur de Chile como parte de un plan de fortalecimiento del Estado-nación y como la salida a una crisis para algunas familias de Europa, alejándolo de una noción de hazaña a la que se asociaba en primer lugar.

Con todo, valores asociados a la belleza del paisaje, a la población como exótica, trabajadora o noble y a la vida en el sur como digna de admiración no sólo fueron descritos e ilustrados hace más de un siglo, sino que son reforzados y de alguna manera canonizados como constitutivos de una memoria colectiva mediante el trabajo de puesta en valor del patrimonio cultural, el cual en Chile comienza a estructurarse inclusive desde la temprana república con la creación de la biblioteca nacional en 1813. Mediante la creación de las primeras instituciones que conforman la estructura para la administración del patrimonio cultural en Chile, se identifica una vocación documental y monumental en la que destaca, por ejemplo, la creación de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos en 1929 o la instauración en 1911 del Museo Histórico Nacional tras las recomendaciones de Vicuña Mackenna, el mismo que había sugerido la “colonización” del sur de Chile como el mejor camino para transformar esa zona en un territorio fecundo. Este interés por parte de Estado de fijar, ordenar y proteger lo que era considerado un conjunto compartido de bienes y símbolos continuó durante todo siglo XX, reforzándose notoriamente a causa de la convención de la UNESCO para la protección del patrimonio cultural y natural, a la cual Chile adscribe en una etapa avanzada de la dictadura militar. En ese contexto destaca la creación del archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional en 1978 y el Centro Nacional de Conservación y Restauración en 1982, destinándose así por primera vez esfuerzos y recursos públicos directamente a la creación y conservación de colecciones fotográficas. Es justamente este escenario en el que se comienza a hablar de “fotografía patrimonial”.

Por esos años recibía el premio nacional de historia Ricardo Krebs, hijo de migrante alemán quien, debido a su fuerte influencia en la academia chilena de historia, podría ser reconocido como el ideólogo de la noción tradicionalista del patrimonio cultural en Chile. Desde su perspectiva, sería posible encontrar en el conjunto de símbolos que representa a una nación un espejo de una suerte de “ser nacional”, invisibilizando desigualdades o problemáticas sociales. La labor del patrimonio sería hacer inteligible dicha tradición, sin cuestionar necesariamente el potencial de representación de dichos símbolos o el origen de su declaratoria como patrimonio. Esta forma de entender el patrimonio es además consecuencia de la pertenencia a una elite que, desde su arribo al país, gozó de privilegios por parte del Estado y de prestigio en sus comunidades, esforzándose sus miembros hasta hoy en día por mantener dicho realce y resguardar sus bienes preciados. Es por eso que la labor de administración del patrimonio cultural y en particular del patrimonio fotográfico en Chile ha estado desde sus orígenes vinculado directamente a la conservación de la memoria y la reputación de una elite que

llegó al territorio nacional con pretensiones de ascender socialmente y, coincidentemente, cargando algunos de ellos las primeras cámaras fotográficas.

En medio de la articulación de esta nueva estructura para la conservación del patrimonio fotográfico y una vez superada la dictadura militar, el Estado propone como medidas para la reactivación de la vida cultural en el país una ley de donaciones culturales (1990) y la activación de un sistema de fondos concursables, conocido como Fondart (1993). Considerando que la empresa privada donante obtiene un beneficio tributario, y que, quienes concursan a un fondo estatal lo hacen desde la iniciativa particular, sin continuidad garantizada y en un escenario de libre competencia, tanto la ley de donaciones culturales como el Fondart se adaptan perfectamente al sistema neoliberal chileno, existiendo continuamente hasta nuestros días. En este nuevo contexto es donde se crea la mayoría de los archivos que albergan las colecciones de fotógrafos del sur, disponiendo algunos de recursos privados. Aquí es igualmente cuando aparece el manual de conservación de fotografía patrimonial –además de la declaración del día nacional del patrimonio ese mismo año 2000–. Apenas tres años después se inaugura el portal web “Memoria Chilena”, agrupando un número importante de material escrito y visual tipificado como “patrimonio cultural común”, es decir, de libre acceso y uso. Los libros compilatorios de fotógrafos del sur que fueron revisados a lo largo de este estudio (2005-2013) son herederos del sistema de libre competencia en el cual fueron financiados, además de ser producto de este creciente interés por la conservación, el orden y la difusión de lo que, de antemano, se consideraba valioso para una comunidad cultural.

Es justamente debido a este historial, al contexto del bicentenario y la iniciativa particular de los investigadores de poner en valor la obra fotográfica temprana en el sur, que los libros de fotografía patrimonial del sur son un producto complejo que no puede ser igualado a las crónicas o a los informes emanados de, por ejemplo, la Liga Chileno-alemana que han sido igualmente citados en este estudio. Pues estos últimos son elaborados con el objetivo principal de homenajear y enaltecer a una comunidad a causa de su origen, su modo de operar y sus logros. Los libros de fotografía patrimonial, en cambio, serían productos diversos que incorporan visiones críticas, aunque sin omitir perspectivas conciliadoras cargadas de nostalgia y romanticismo. Así, en el mismo libro que compila la obra de los Valck, nos encontramos con posiciones como la de Odone (2005, 13-19) dialogando con Alvarado (2005, 26-31), las cuales, como se ha visto, difieren entre sí. Se lee por ejemplo desde la primera autora acerca del “aire decidido” o “sobriedad” de los alemanes que había llegado a una “selva virgen”, descripción que

recuerda profundamente a Unhold hablando de la honradez, sensatez y austeridad de los alemanes migrantes (1899, 63) o incluso suena a las observaciones de Darwin (1836) sobre el sur de Chile como un lugar en donde el hombre civilizado no podía poner un pie (citado en Bauer 1929, 73-74). Esta visión se enfrenta con la lectura de Alvarado, quien evidencia la ocupación de la Araucanía como contexto principal en el cual los Valck elaboraron sus fotografías (2005, 27) y que, por otro lado, entiende las etiquetas asignadas a cada grupo social como una construcción o incluso –en sus palabras– como una “fantasía del otro” (2005, 31) cuando se refiere a imágenes de personas mapuches.

Aun tomando en cuenta las discusiones que se han generado con respecto a los valores establecidos durante el siglo XIX y principios del siglo XX asociados al territorio y la población del sur de Chile, éstos permanecen en gran medida vigentes. La pervivencia se debe, en parte, a la tradición conservadora que ha guiado y financiado el trabajo en patrimonio y, por otro, al poder incalculable de las imágenes como ilustradoras de una realidad lejana. Si para principios de siglo XX se podía nombrar al analfabetismo como factor relevante para comprender el alcance de las imágenes como creadoras de imaginarios sociales, hoy en día nos encontramos con fotografías que no solamente se conservan en archivos y colecciones, sino que se difunden en folletos, libros, se encuentran caóticamente replicadas y son frecuentemente utilizadas con fines decorativos en hoteles o cafés del sur de Chile. Con ello, a su actual tratamiento como “fotografía patrimonial” se suma el grado de difusión y la reproducción como factores contextuales que refuerzan el impacto que las imágenes pueden provocar.

Al igual que hace más de cien años, las fotos siguen siendo aquel artefacto que de manera sintética y evocativa entregan un mensaje múltiple. Con el fin de representar el paso del tiempo dentro del contexto del bicentenario de la república, se ha visto cómo cada libro se nutre de fotografías que sirven como índice temporal de lo que no necesariamente se ve en la foto, pero que sí era posible de inferir, refiriendo así a más asuntos que los evidentes. Por ejemplo, una imagen que muestra una hilera de maderos dispuestos sobre una explanada y listos para su transporte al aserradero sirve como índice del trabajo de tala de bosques que sucedió antes de la toma fotográfica. Asimismo, se representa el paso del tiempo escogiendo fotos que ilustren paisajes vaciados de referencias culturales o en donde no se identifica movimiento alguno, posicionando la apariencia de ese paisaje en el pasado y, de alguna manera, volviéndolo exótico. Por último, el trabajo de montaje o yuxtaposición de imágenes funciona como sugerencia de lectura de un conjunto de fotografías, generando una ilusión diacrónica y

simulando un relato que se ordena cronológicamente. Este último procedimiento vendría a ser aquel que disminuye la distancia temporal entre la imagen y el receptor.

Al mismo tiempo, los libros de fotografía patrimonial contribuyen al fortalecimiento de la identidad nacional en el contexto del bicentenario. Junto con el discurso que recuerda a las categorías creadas durante el siglo XIX, los libros utilizan fotografías debido a la capacidad de éstas de sintetizar valores y evocar temáticas a través de metáforas. Igualmente, cuando las fotos funcionan como metonimias, presentando fragmentos o rastros de un paisaje o esquina, puede suceder que ese recorte de realidad resulte fácilmente reconocible con su apariencia actual, volviendo a la imagen no sólo verosímil y servil al relato, sino que acerándola al presente desde donde se mira. Desde una inclinación temporal y al mismo tiempo semántica, los libros de fotografía patrimonial ofrecen un producto que relata e ilustra, que se lee y simultáneamente se mira. Con ello, las estrategias visuales y discursivas identificadas en la elaboración de éstos contribuyen a hacer legibles las imágenes y a reposicionar los valores creados y asignados al territorio hace más de un siglo.

Todo indica que el análisis de corpus fotográficos que aparecen y reaparecen después de un siglo debe atender a la visualidad, a su significado dentro de cada contexto en el cual las imágenes se involucran, sus usos y efectos. En el caso de los libros de fotografía patrimonial del sur de Chile, este nuevo contexto en donde las fotografías operan y en donde al mismo tiempo son utilizadas, se encuentra marcado por un deseo de contar una historia cargada de nostalgia que sea capaz de generar consenso en la población e invisibilizar temáticas incómodas y complejas como la desigualdad en la apropiación de los recursos o la violencia de Estado ejercida sobre el pueblo mapuche. El pasado aquí es percibido como un espacio temporal portador de tradición y de valores fundacionales de las ciudades del sur, además de ser el escenario de una era dorada o un tiempo de gloria económica que genera una fuerte añoranza en sectores de la población que hoy se encuentran empobrecidos a causa del cierre de las fábricas o el cese del ferrocarril. Declarando patrimonio a los objetos que hablan de dichas tradiciones y valores —en este caso, las fotos—, se está canonizando aquello que sirve a la construcción del relato sobre el sur de Chile. Al mismo tiempo se está cargando de prestigio a la propia noción de patrimonio, posicionándolo como una herencia cuya valoración resulta incuestionable, ofreciendo incluso una suerte de supremacía a los grupos que sean capaces de identificar sus orígenes en él, quienes convenientemente forman parte de la misma elite que se ve enaltecida y homenajada en el trabajo de rescate patrimonial.

Si bien el relato fotográfico de la migración encuentra su forma definitiva en los libros de fotografía patrimonial, éste comienza a elaborarse aun mucho antes de la creación de archivos y colecciones fotográficas, identificando incluso en los fotógrafos migrantes o viajeros una intención documental o narrativa. Mientras el archivo es el escenario o depósito que contiene y protege al patrimonio fotográfico y el museo es el escaparate para exhibirlo, los libros de fotografía patrimonial son un ejemplo de re-presentización del pasado (tomando la expresión „*re-präsentieren*” de Danto 1994, 127). Esta re-presentización implica una reaparición de los valores implícitos en cada fotografía, reaparición que puede llegar a fortalecer lo establecido hace más de un siglo.

Alimentándose de imágenes y texto, los libros de fotografía patrimonial componen una representación que transita entre la mimesis y diégesis, sin necesariamente reservar el trabajo de ilustración a las imágenes o el de narración a los textos. Esto debido a que en este tipo de libro, tanto palabras como imágenes están llamadas a representar, en tanto la representación requiere al menos de acciones como ilustrar, describir y narrar. Nos encontramos así no sólo con textos que se concentran en relatar o interpretar, sino también en describir el aspecto de las ciudades del sur antes de la llegada de los primeros migrantes europeos. Asimismo, las fotografías compiladas en cada uno de estos libros, además de servir de evidencia y de síntesis de significados, se encuentran ordenadas en un montaje intencionado que les permite contar una historia lineal. Esto es, si hace más de un siglo el historicismo requería de registros objetivos e ilustrativos, exigiéndole a la escritura comportarse como la fotografía (Collingwood-Selby 2012, 93), hoy en día y con especial interés por articular el pasado, se le está pidiendo a la fotografía que se comporte como texto. Si la paradoja de la fotografía se relacionaba con su capacidad de denotar y connotar al mismo tiempo (Mitchell 2009, 248) la paradoja de la fotografía patrimonial estaría dada por su forma de relacionarse con el tiempo. O más precisamente, si bien la fotografía patrimonial es una imagen que se percibe sintética y sincrónicamente, es al mismo tiempo una figura que indica otro instante que no es el presente, y que sintetiza períodos históricos, dibujando así una diacronía.

Representar el pasado implica entonces representar el paso del tiempo, su trayectoria, espacios e instantes específicos. La apariencia diacrónica ofrecida por un relato fotográfico se logra a través de una serie de recursos y operaciones: El más evidente de ellos resulta ser el trabajo de montaje dentro de los libros, el cual invita a “leer” fotografías. Al mismo tiempo, el relato fotográfico alcanza esta apariencia diacrónica mediante la capacidad de cada fotografía de representar el instante de la toma y lo

sucedido antes de ésta. Finalmente, aparece como recurso la posibilidad de evocar significados y de sintetizar tanto valores específicos, así como espacios temporales amplios en una sola mirada. Re-presentizar, por su parte, implica una replicación de la apariencia del pasado y su arrojo al tiempo presente, ofreciendo al actual sur de Chile un fragmento representativo de su propia realidad.

El relato fotográfico de la migración del sur de Chile consiste finalmente en una construcción discursiva y estética elaborada por múltiples actores a través de un espacio temporal extenso. Tanto fotógrafos, como el Estado que facilitó la migración y que hoy posiciona ese hecho como piedra fundamental del progreso del sur, así como el trabajo de administración del patrimonio fotográfico en Chile, y la investigación en este ámbito, convierten al relato fotográfico en un producto cultural complejo que, en medio de procesos visuales, refleja además la estructura desde donde es emanado. Mediante este relato que se alimenta de imágenes de la migración, no solamente se desea presentar a Chile como el país que por fin encontraba su unificación y que se encaminaba hacia una forma de vida moderna, sino que finalmente se está incorporando a Chile a la historia europea, resaltando los vínculos entre Chile y Alemania y convirtiendo a los migrantes europeos en Chile en verdaderos “colonos” que construyeron un país desde cero.

Tras esta investigación se espera dejar la puerta abierta para futuros estudios que consideren aspectos que éste haya dejado afuera o que no haya dedicado el espacio que merecen. Ejemplo de ello sería mirar con especial atención a los procesos de selección o edición de material fotográfico para la publicación de libros de fotografía patrimonial, el estudio exhaustivo de redes, grupos de personas y modos de operar en el trabajo de rescate patrimonial, la presencia de colecciones particulares o la venta de fotografías de fines de siglo XX o principios de XX en mercados o ventas de garaje. Asimismo, se desea una continuidad en el desarrollo de los estudios visuales y un fortalecimiento de los estudios críticos de patrimonio que permita traspasar las fronteras de la academia y plantear discusiones acerca de la estructura y el modo de operar de la administración del patrimonio cultural en Chile. Un país que tras el bicentenario continúa invirtiendo innumerables esfuerzos en la definición de su identidad nacional y que ha sido escenario de múltiples y también actuales olas migratorias, debería entenderse a sí mismo como un producto en constante construcción.

ANEXOS

CRONOLOGÍA

Año (s)	Hito
1813	Creación biblioteca nacional.
1826	Fundación de las provincias Valdivia y Llanquihue.
1841	El estudioso Rodolfo Philippi arriba a Chile.
1845	Ley de Colonización.
1846-1875	Primera ola migratoria Alemania a Chile. Franz Kindermann y Bernardo Philippi facilitan en gran medida el asentamiento de los primeros migrantes.
1848-49	Märzrevolution en Alemania.
1852-1893	Ocupación de la Araucanía. Dávila-Larrín facilita en gran medida el asentamiento de migrantes.
1852	Figura legal que crea la provincia de Arauco.
1852	Familia Valck-Wiegand llega a Valdivia.
1857	Vidal Gormaz se interna en la Región de Los Lagos para su expedición.
1858	Estudio fotográfico Valck comienza actividad fotográfica en Valdivia.
1861	Aprobación de primer plan de ocupación de Cornelio Saavedra.
1867	Araucanía declarada “territorio de colonización”.
1871-1918	Deutsches Reich.
1876	Familia del fotógrafo Rodolfo Knittel llega a Valdivia.
1879-81	Guerra del Pacífico.
1882 -1894	Funcionamiento de la agencia General de Colonización en Europa del gobierno de Chile.
1882-1914	Segunda ola migratoria Alemania-Chile en el marco de la colonización plurinacional.
1886	Folleto informativo “Chili” escrito por Dávila-Larraín.
1889	Rodolfo Knittel comienza actividad fotográfica.
1906	Viaje y registro fotográfico de Julio Bertrand Vidal en el sur de Chile.
1914-1918	Primera Guerra Mundial.
1918	Tercera ola migratoria Alemania-Chile.
1925	Roberto Gerstmann comienza actividad fotográfica en Chile.
1925	Creación Consejo de Monumentos Nacionales.
1927	Creación Archivo Nacional.
1929	Creación de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM). Actual Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
1933	Primer número de la Revista “El Viaje” de Ferrocarriles del Estado.

1960	Terremoto con epicentro en Valdivia. Cierre posterior de varias fábricas del sur.
1973	Golpe de Estado. Cierre de la Revista “El Viaje” de Ferrocarriles del Estado.
1978	Creación del archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional.
1979	Ferrocarriles del Estado deja de percibir subsidio estatal. Debilitamiento de la empresa.
1980	Chile adscribe convención protección del patrimonio mundial natural y cultural de la UNESCO.
1982	Creación de la subdirección nacional de gestión patrimonial.
1982	Creación Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR).
1990	Creación Centro Cultural El Austral en Valdivia.
1990	Ley sobre donaciones con fines culturales.
1993	Creación del Laboratorio de Conservación de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile, donde es administrada la colección fotográfica de dicha institución y de donde proviene un importante número de imágenes utilizadas en este estudio.
1993	Creación del Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes (FONDART) a cargo del Ministerio de Educación.
1993	Ministerio de planificación y cooperación establece normas sobre protección, fomento y desarrollo de los indígenas. Creación de la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI).
1996	Creación de la Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral, de donde proviene un importante número de imágenes utilizadas en este estudio.
1997	Creación del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico (CENFOTO).
2000	Se establece día del patrimonio cultural en Chile.
2000	Manual de Conservación de fotografía patrimonial del CENFOTO, encargado por el CNCR.
2003	Creación Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). FONDART pasa a ser administrado por CNCA.
2003	Creación sitio web Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional.
2005-2009	Colección “Relatos del Ojo y la Cámara” de Editorial Pehuén, donde se encuentra compilada la mayoría de las imágenes utilizadas en este estudio.
2007	Chile adscribe convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales de la UNESCO.
2009	Chile adscribe convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial de la UNESCO.
2018	Creación Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
2018	Creación del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural en reemplazo de la DIBAM.

LISTADO DE FOTOGRAFÍAS DE COMPILACIONES

Autor	Información	Libro que la compila	Ubicación del original	Página en tesis
Cristián Enrique Valck e hijos	Personas desconocidas, ca. 1890.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	69
Bruno o Arnulfo Valck Momberg	Personas desconocidas, ca. 1927.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Elna von Halpe del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.	69
Fernando Valck Wiegand	Erwin Fehrenberg, 1902. Carte de Visite.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	70
Fernando Valck Wiegand	Guillermo Manns y su nieto Guillermo Manns, 1907. Carte de Visite.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	70
Bruno o Arnulfo Valck Momberg	Fotomontaje Familia Haverbeck. 1925.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	73
Cristián Enrique Valck	<i>Mapuche</i> , ca. 1870. Carte de Visite.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Album Valdivia. Lucía Concha Subercaseaux. Colección Particular Álvaro Besa.	74
Cristián Enrique Valck	<i>Mapuche</i> , ca. 1870. Carte de Visite.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Album Valdivia. Lucía Concha Subercaseaux. Colección Particular Álvaro Besa.	74
Cristián Enrique Valck	<i>Mapuche</i> , ca. 1870. Carte de Visite.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Album Valdivia. Lucía Concha Subercaseaux. Colección Particular Álvaro Besa.	74
Cristián Enrique Valck	Mujeres y niños <i>Mapuche</i> , ca. 1865.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	76
Fernando Valck Wiegand	Carlos Schuller (de pie) y amigos, ca. 1900.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	79
Rodolfo Knittel	Regatas en Río Valdivia, ca. 1900.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile.	Colección Fehrenberg del	82

		2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Centro Cultural El Austral.	
Roberto Gerstmann	Puerto Montt, Región de Los Lagos, ca. 1930.	Roberto Gerstmann. Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos. 2009. Margarita Alvarado, Mariana Matthews y Carla Möller. Santiago: Pehuén.	Colección fotográfica del Museo Histórico Nacional.	85
Rodolfo Knittel	Fiesta de la Candelaria, 2 de febrero. Sector Punucapa, al norte de la ciudad de Valdivia. 1898.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	87
Rodolfo Knittel	Fiesta de la Candelaria, 2 de febrero. Sector Punucapa, Río Cruces al norte de la ciudad de Valdivia. 1918.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral	88
Rodolfo Knittel	Grupo de <i>mapuche</i> con sacerdotes Capuchinos. Purulon, en el camino entre Lanco y Panguipulli, ca. 1898.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	91
Rodolfo Knittel	Inundación calle Balmaceda frente a Estación de Ferrocarriles, Valdivia. 1922.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	94
Rodolfo Knittel	Ruinas de la Catedral de Valdivia después del gran incendio del 13 de diciembre de 1909. 1909.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	96
Rodolfo Knittel	Rodolfo Knittel o Erico Volkmann fotografiando un paisaje cordillerano en los faldeos del Volcán Puyehue, ca. 1930.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	98
Roberto Gerstmann	Volcán Llaima, vista desde el pueblo Cherquenco, Región de la Araucanía, ca. 1930.	Roberto Gerstmann. Fotografías, paisajes y territorios latinoamericanos. 2009. Margarita Alvarado, Mariana Matthews y Carla Möller. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica del Museo Histórico Nacional.	100
Rodolfo Knittel	Paseo campestre en la ribera del río Angachilla, Valdivia., ca. 1898.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	102
Julio Bertrand	Viaje al Lanín. Grupo de colonos alemanes. Lago Villarrica. 1906.	Julio Bertrand Vidal. La Mirada Recobrada.	Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional.	102
Julio Bertrand	Paseo de don P. Montt a Valdivia, haciendo onces. 1906.	Julio Bertrand Vidal. La Mirada Recobrada.	Memoria Chilena de la Biblioteca Nacional.	103
Desconocido	Once a orillas del río Ñaqué, 1936.	Máfil, Retratos de la Memoria. 2013. María Inés	Casa de la Cultura de la Municipalidad de Máfil.	105

		Guitérrez. Valdivia: Arte Sonoro Austral.		
Fernando Valck Wiegand	Editor Fernando Valck Wiegand. Calle Libertad y costanera de Valdivia, ca. 1912. Tarjeta Postal.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	107
Cristián Enrique Valck	Plaza de la República, ca. 1858.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	114
Cristián Enrique Valck	Plaza de la República, ca. 1873	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	114
Rodolfo Knittel	Plaza de la República, Valdivia., ca. 1900.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	116
Rodolfo Knittel	"El mismo edificio comprado y reconstruido por el Banco de Chile y Alemania en 1908" Editada en 1911.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	118
Rodolfo Knittel	Vista de Las Ánimas hacia Collico, Río Calle Calle, Valdivia, ca. 1920	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	119
Rodolfo Knittel	Cervecería Roepke, ubicada en el Barrio Manzanito. Valdivia, ca. 1890.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Museo Histórico Antropológico van de Maele.	120
Desconocido	Producción Maderera. Vista aérea de los aserraderos del Fundo Lifian-Pidey, ca. 1935.	Máfil, Retratos de la Memoria. 2013. María Inés Guitérrez. Valdivia: Arte Sonoro Austral.	Colección particular de Alberto Fehlandt. Reproducción digital disponible en Casa de la Cultura de la Municipalidad de Máfil.	125
Desconocido	Trabajo en el campo, Máfil, ca. 1935.	Máfil, Retratos de la Memoria. 2013. María Inés Guitérrez. Valdivia: Arte Sonoro Austral.	Colección particular de Luisa Obando. Reproducción digital disponible en la Casa de la Cultura de Máfil.	126
Desconocido	Cosecha de trigo, faenas con locomóvil en fundo Las Lomas, ca. 1935.	Máfil, Retratos de la Memoria. 2013. María Inés Guitérrez. Valdivia: Arte Sonoro Austral.	Casa de la Cultura de la Municipalidad de Máfil.	127
Rodolfo Knittel	Vida cotidiana en el campo, Región de Los Lagos, ca. 1930.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	129
Desconocido	Trabajadores encargados de la mantención de rieles. Millahuillin, ca. 1940.	Máfil, Retratos de la Memoria. 2013. María Inés Guitérrez. Valdivia: Arte Sonoro Austral.	Casa de la Cultura de la Municipalidad de Máfil.	131

Desconocido	Familia Urrea Ramírez caminando hacia la Estación de Trenes. Máfil, ca. 1957.	Máfil, Retratos de la Memoria. 2013. María Inés Guitérrez. Valdivia: Arte Sonoro Austral.	Casa de la Cultura de la Municipalidad de Máfil.	135
Rodolfo Knittel	Carro alegórico en una de las primeras celebraciones de la Semana Valdiviana. Valdivia, ca. 1917.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	164
Rodolfo Knittel	Playa de Mehuin, en la desembocadura del Río Lingue, ca. 1936.	Rodolfo Knittel. Fotógrafo y Viajero en el sur de Chile. 2006. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	166
Cristián Enrique Valck	Georg, Hans y Luise Fehrenberg, ca. 1884.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	185
Cristián Enrique Valck	Personas desconocidas, 1880- 1890.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fehrenberg del Centro Cultural El Austral.	185
Cristián Enrique Valck	<i>Longko Mapuche</i> , ca. 1865.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.	186
Atribuida a Cristián Enrique Valck	"Pablo Cabezón", ca. 1870.	Los Pioneros Valck. Un siglo de fotografía en el sur de Chile. 2005. Margarita Alvarado y Mariana Matthews. Santiago: Pehuén.	Album Valdivia. Lucía Concha Subercaseaux. Colección Particular Álvaro Besa.	186
Desconocido	Locomotora a carbón, ca. 1935.	Máfil, Retratos de la Memoria. 2013. María Inés Guitérrez. Valdivia: Arte Sonoro Austral.	Casa de la Cultura de la Municipalidad de Máfil.	212

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes documentales y archivos fotográficos

Agencia general de colonización de Chile en Europa (1896) "La Inmigración europea en Chile (1882-1895)" En *Memoria de los trabajos ejecutados por la Agencia general de Colonización de Chile en Europa*. Recuperado de https://books.google.de/books/about/La_inmigraci%C3%B3n_europea_en_Chile_1882_%C3%A1.html?id=ORP11FXHL5sC&redir_esc=y

Alfonso, J. 1900. *Un viaje a Valdivia. La civilización alemana en Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Moderna. Recuperado de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7826.html>

Bauer, K. 1929. *Helden der Arbeit*. Schriften des Deutschen Ausland-Instituts Stuttgart. Kulturhistorische Reihe, Tomo 23. Disponible en biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.

Burchard, P y von Roettingen, O. 1913. „Deutsche Missionäre unter den Araucaner“. En Deutscher Wissenschaftlicher Verein (Ed.), *Deutsche Arbeit in Chile*. Tomo II (pp.26-35). Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Disponible en biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.

Colección Ellynor Fehrenberg del Centro Cultural El Austral: Valdivia, Región de Los Ríos, Chile.

Colección Elna von Halpe del Archivo del Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico: Santiago de Chile.

Colección Fotográfica de la Casa de la Cultura de la Municipalidad: Máfil, Región de Los Ríos, Chile.

Colección Fotográfica de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile: Valdivia, Región de Los Ríos, Chile.

Colección Fotográfica del Museo Histórico Nacional: Santiago de Chile.

Colección Fotográfica de Julio Bertrand Vidal. Recuperada de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-316612.html#imagenes>

Comisión Central de Censo. (1907). *Memoria presentada al supremo gobierno*. Recuperado del Instituto Nacional de Estadística https://www.ine.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/antecedentes/censo-de-poblaci%C3%B3n-1907.pdf?sfvrsn=530e8c29_2

Dávila-Larraín, B. 1886. *Chili*. Disponible en Harvard University - Collection Development Department, Widener Library, HCL.

De Borja Echeverría, F. 1884. *Kuhn, Josef - Contrato de Colonos*. Recuperado de biblioteca digital de la Universidad de la Frontera, Temuco <http://bibliotecadigital.ufro.cl/?a=view&item=743>

Dirección General de Estadística. 1920. *Censo de la población de la república de Chile levantado el 15 de diciembre de 1920*. Santiago de Chile: Soc. Imp. y litografía Universo. Recuperado del Instituto Nacional de Estadística https://www.ine.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/antecedentes/censo-de-poblaci%C3%B3n-1920.pdf?sfvrsn=659f42bd_2

Dirección General de Estadística. 1931. *Resultados del X Censo de la población efectuado el 27 de noviembre de 1930 y estadísticas comparativas de censos anteriores*.

- Santiago de Chile: Imprenta Universo. Recuperado del Instituto Nacional de Estadística. https://www.ine.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/antiores/censo-de-poblaci%C3%B3n-1930.pdf?sfvrsn=31cb215f_2
- El Mercurio de Valparaíso. 24 de mayo de 1859. Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95710.html>
- Ferrocarriles del Estado. 1933-1934. *Revista En Viaje*. Números 1 (noviembre 1933), 2 (diciembre 1933), 3 (enero 1934) y 4 (febrero 1934). Recuperada de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-791.html>
- Frittbogen, G. 1936-1937. *Von Philippi bis Anwandter. Die Entwicklung des Gedankens der deutschen Einwanderung in Südchile*. Iberoamericana Editorial Vervuert. Disponible en Ibero-amerikanisches Archiv, 10, (3), 271-286 <https://www.jstor.org/stable/43134838>
- Heitmann, H. 1913. „Die Holzindustrie“. En Deutscher Wissenschaftlicher Verein (Ed.), *Deutsche Arbeit in Chile*. Tomo II (pp.135-140). Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Disponible en biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.
- Hoerll, A. 1910. “La Colonización Alemana en Chile”. En Sociedad Científica Alemana (Ed.), *Los Alemanes en Chile*. Tomo I (pp.1-62). Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Recuperado de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9275.html>
- Kindermann, F.C. 1849. *Chile: mit Berücksichtigung der Provinz Valdivia, als zur Auswanderung für Deutsche besonders geeignet*. Trowitzsch: Berlin. Recuperado de Bayerische Staatsbibliothek Digital https://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11248686_00003.html
- Liga Chileno-alemana. 1950. *Los Alemanes en Chile en su primer centenario. Resumen histórico de la colonización alemana de las provincias del sur de Chile*. Santiago de Chile. Disponible en biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.
- Maier, E. 1910. “A la nación chilena”. En Sociedad Científica Alemana (Ed.) *Los Alemanes en Chile*. Tomo I (pp.VII-X). Imprenta Universitaria: Santiago de Chile. Recuperado de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9275.html>
- Oficina Central de Estadística. (1900). *Sétimo Censo Jeneral de la Población de Chile levantado el 28 de noviembre de 1895*. Valparaíso: Imprenta Universo de Guillermo Helfmann. Recuperado del Instituto Nacional de Estadística https://www.ine.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/antiores/censo-de-poblaci%C3%B3n-1895.pdf?sfvrsn=bd1d5d1c_2
- Pérez Canto, Julio. 1894. *Las Industrias de Valdivia. Secretario de la Sociedad de Fomento Fabril*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes. Recuperado en documento de Memoria Chilena como anexo <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7826.html>
- Pérez Rosales, V. 1854. *Memoria sobre Emigración, Inmigración i Colonización*. Santiago de Chile: Imprenta de don Julio Belin i ca. Recuperado de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8061.html>
- Saavedra, C. 1861. *Consideraciones a favor del avance de nuestras fronteras en el territorio indígena, i del establecimiento de una nueva línea sobre el río Malleco*. Recuperado de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0001742.pdf>
- Saelzer, E. 1913. „Die Brauerei in Chile“. En Deutscher Wissenschaftlicher Verein (Ed.), *Deutsche Arbeit in Chile*. Tomo II (pp.113-119). Imprenta Universitaria: Santiago de Chile. Disponible en biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.
- S/a. (1865). *Censo Jeneral de la Republica de Chile*. Santiago de Chile: Imprenta Nacional. Recuperado del Instituto Nacional de Estadística https://www.ine.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/antiores/censo-de-poblaci%C3%B3n-1865.pdf?sfvrsn=d8bd2d9b_2
- S/a. (1924). *El Progreso alemán en América*. Tomo I. Santiago de Chile: Editorial Río de la Plata. Disponible en biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.

Schacht, W. 1913. „*Die Deutsche Mühlen-Industrie*“ En Deutscher Wissenschaftlicher Verein (Ed.), *Deutsche Arbeit in Chile*. Tomo II (pp.120-128). Santiago de Chile: Imprenta Universitaria. Disponible en la biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.

Unhold, J. 1899. *Der Kampf um das Deutschtum in Chile. Ein ruhmreicher Zeuge deutscher Kulturarbeit*. München: Lehmann's Verlag. Disponible en biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.

Wunder, G. 1949. „Das Gesicht einer Landschaft. Zum hundertjährigen Gedanken der deutschen Einwanderung in Südchile“. En Afrika-Verein Hamburg-Bremen E.V., Ibero-amerikanischer Verein Hamburg-Bremen E.V., Ostasiatischer Verein Hamburg-Bremen E.V (Eds.), *Übersee-Rundschau* (pp.61-63). Otto Meissners Verlag. Disponible en biblioteca del Institut für Auslandsbeziehungen de Stuttgart.

Bibliografía general

Achim, M. 2019. *Los objetos de Humboldt: una colección para un mundo global*. Recuperado de <https://cultura.nexos.com.mx/?p=18575>

Almonacid, F. 2009. El problema de la propiedad de la tierra en el sur de Chile. *Historia*, 1, (42), 5-56.

Alvarado, M. 2005. “La fantasía fotográfica del otro - La estirpe Valck y sus imágenes de los mapuche”. En M. Alvarado y M. Matthews. (Eds.), *Los Pioneros Valck, un siglo de fotografía en el sur de Chile* (pp.26-31). Santiago de Chile: Pehuén.

_____. 2009. “Estética de una mirada itinerante. El paisaje de la América del sur bajo el lente de Roberto Gerstmann”. En M. Alvarado, M. Matthews y C. Möller (Eds.), *Roberto Gerstmann, fotografías paisajes y territorios latinoamericanos* (pp.31-40). Santiago de Chile: Pehuén.

_____. 2016. Sujetos, paisaje e imaginarios de frontera en el norte de Chile. Construcción visual/fotográfica del indígena del desierto y el altiplano. *Revista Diálogo Andino*. 50, 21-43.

_____. 2016a. “De luz y de sombras Visualidades y desplazamientos de lo fotográfico mapuche en la obra del artista visual Danilo Espinoza. En Danilo Espinoza (Ed.) *Negro de Humo* (pp.35-50). Santiago de Chile: Ediciones EUONIA.

Alvarado, M., Mege, P. y Baez, C. 2001. *Mapuche: Fotografías Siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago de Chile. Pehuén Editores.

Alvarado, M. y Matthews, M. 2005. *Los Pioneros Valk. Un siglo de Fotografía en el Sur de Chile*. Santiago de Chile: Pehuén.

_____. (2006). *Rodolfo Knittel. Fotógrafo y viajero en el sur de Chile*. Santiago de Chile: Pehuén.

Anderson, B. 1993. *Comunidades Imaginarias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Arancibia, Patricia. (1987-1988). Ricardo Krebs Wilkens, Premio Nacional de Historia 1982. *Dimensión histórica de Chile /Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago*, V, (4-5), 179-188. Recuperado de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-74747.html>

Belting, H. 2007. *Antropología de la Imagen*. Madrid: Katz editores.

_____. 2009. "Zu einer Ikonologie der Kulturen. Die Perspektive als Bildfrage" En G. Boehm y H. Bredekamp (Eds.), *Ikonologie der Gegenwart* (pp.9-20). München: Wilhelm Fink.

Bengoa, J. 1996. *Historia del Pueblo Mapuche*. Santiago de Chile: Ediciones Sur.

Benjamin, W. 1980. *Über den Begriff der Geschichte*. En: *Gesammelte Schriften* (pp. 691-704). Frankfurt, Suhrkamp.

_____. 1990. *Infancia en Berlin hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.

Berger, J. 2005. *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

_____. 2008. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.

Berger, J. y Mohr, J. 2008. *Otra Manera de Contar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bertrand, J. 2004. *La Mirada Recobrada. Fotografías 1905-1918*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Blancpain, J. P. 1985. *Los Alemanes en Chile. 1816-1945*. Santiago de Chile: Ediciones Pedagógicas Chilenas Librería Francesa S.A.C.

Booth, R. y Valdés, C. 2016. De la naturaleza al paisaje. Los viajes de Francisco Vidal Gormaz en la colonización visual del sur de Chile en el siglo XIX. *Anales del IAA*, 46 (2), 199-216. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/214/347>

Booth, R. 2010. "El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético". Las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística". *HIB. Revista de Historia Iberoamericana*. 3, (1), 10-32. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3441600>

Bravo, S. 2005. *El ferrocarril como elemento detonador de procesos de regeneración urbana*. (Memoria Proyecto de Título). Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/100691>

Briones, C y Delrio, W. 2007. La "Conquista del Desierto" desde perspectivas hegemónicas y subalternas. *Runa*, XXVII, 23-48. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/2639/2275>

Burke, P. 1996. *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad.

_____. 2005. *Visto-no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Carrasco, M. I. 2004. "Julio Bertrand Vidal (1888-1918)". En *Junio Bertrand Vidal. La mirada recobrada* (pp.151-154). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Cartes, Armando. (2013). *Viajeros en tierras mapuches*. Tomé: Al Aire Libro Editorial.

Castoriadis, C. 1997. *El Imaginario Social Instituyente*. *Zona Erógena*, 35. Universidad del Bio-Bio. Recuperado de: <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>

Carvalho, D. 2019. Trazando trayectorias: las fotografías de yaganes tomadas por Martin Gusinde en dos contextos de museos. *Revista Artefacto Visual*, 4, (6), 32-50. Recuperado de <https://www.revlart.com/numero-6>

Cayuqueo, P. 2016. *Fuerte Temuco y otras crónicas mapuche*. Santiago: Catalonia.

Chartier, R. 1992. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa.

Clastres, P. 1996. *Investigaciones en Antropología Política*. Barcelona: Gedisa.

Cofré, R. y Flores, R. 2014. *Barrio Collico Guía del Patrimonio Material, del Imaginario y la Memoria: Apuntes para el Resguardo*. Fondo Ámbito Regional Convocatoria 2014 del Consejo Nacional de la Cultura.

Collingwood-Selby, E. 2012. *El Filo Fotográfico de la Historia. Walter Benjamin y el olvido inolvidable*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.

Cornejo, T. 2012. Fotografía como factor de modernidad: Territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo. *Historia*, I, (45), 5-48. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33423276001>

Csillag, I. 2000. *Conservación de fotografía patrimonial*. Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico para el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos. Santiago de Chile. Recuperado de <https://www.cncr.gob.cl/sitio/Contenido/Publicaciones/4942:CONSERVACION-DE-FOTOGRAFIA-PATRIMONIAL>

Danto, A. 1994. „Abbildung und Beschreibung“. En G. Boehm. *Was ist ein Bild?* (pp.125-147). München: Wilhelm Fink Verlag.

De Pierrebouurg, F., y De Sevilla, C. 2010. “Recuerdos del América en Francia: El Acervo etnográfico del Musée du Quai Branly”. En M. Ruz y A. Sellen. (Eds.), *Las vitrinas de la memoria, los entresijos del olvido. Coleccionismo e invención de memoria cultural* (pp. 15-56). Mérida, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de https://www.academia.edu/15862874/Las_vitrinas_de_la_memoria_los_entresijos_del_olvido_Coleccionismo_e_invenci%C3%B3n_de_memoria_cultural_texto_completo

Didi-Huberman, G. 2007. „Im Auge der Geschichte“. En *Bilder trotz allem* (pp. 54-65). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

_____. 2008. *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

_____. 2014. *Remontagen der erlittenen Zeit*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Dufey, A. 2004. *Crónica de la emigración suiza en la Araucanía (Chile). Aporte helvético al nacimiento de la sociedad mestiza*. Victoria: Ediciones Impresos Regional Ltda.

Freire, L. 2019. Ausencias en la representación del territorio en el sur de Mendoza. La adversidad del desierto como mito fundacional. *Revista Artefacto Visual*, 4, (6), 8-15. Recuperado de <https://www.revlat.com/numero-6>

García Canlini, N. 1987. *Políticas culturales en américa latina*. México: Grijalbo.

_____. 2012. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires Paidós.

Giordano, M. 2009. Estética y ética de la imagen del otro. Miradas compartidas sobre fotografías de indígenas del Chaco. *Revista Aisthesis*, 46, 65.82. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

Göbel, B. 2011. “Ideas, prácticas y objetos que viajan: el aporte de científicos alemanes al desarrollo de las ciencias antropológicas en América austral”. En G. Chicote y B. Göbel (Eds.), *Ideas viajeras y sus objetos. El intercambio científico entre Alemania y América austral*

(pp.193-208). Madrid/ Frankfurt a.M: Publicaciones del Instituto Ibero-Americano Fundación Patrimonio Cultural Prusiano.

Gruzinski, S. 1990. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492 – 2019)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Guarda, G. 1953. *Historia de Valdivia*. Santiago: Imprenta Cultura.

Gubern, R. 1996. *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.

Guerrero, R. M. 2017. Memorias, significados y olvidos en la construcción social del patrimonio ferroviario del Sur de Chile. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 33, 59-76. Universidad Austral de Chile. Valdivia, Chile.

Gutiérrez, M. I. 2013. *Máfil, Retratos de la Memoria*. Valdivia: Arte Sonoro Austral.

Hachette, D. 2001. "La reforma comercial". En F. Larraín y R. Vergara (Eds.), *La transformación económica de Chile* (pp.296-340). Santiago de Chile: Centro de Estudios Públicos. Recuperado de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75990.html>

Harris, G. 1997. *La inmigración extranjera en Chile a revisión: también proletarios, aventureros, desertores y deudores*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Recuperado de <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es>

Harrison, R. 2009. The politics of Heritage. En R. Harrison (Ed.), *Understanding the politics of heritage* (pp.154-196). Manchester and Milton Keynes.

_____. 2018. On Heritage Ontologies: Rethinking the Material Worlds of Heritage. *Anthropological Quarterly*, Institute for Ethnographic Research (IFER), The George Washington University, 91, (4),1365–1384.

Harrison, R. y Hughes, L. 2009. Heritage, colonialism and postcolonialism. En R. Harrison (Ed.) *Understanding the politics of heritage* (pp.234-269). Manchester and Milton Keynes.

Illanes, María Angélica. (2014). La cuarta frontera. El caso del territorio valdiviano (Chile, xvii-xix) *Revista Atenea*, 509, 227-243.

Jaramillo, Y. y Basso, I. 2018. *Última Parada: Encuentro de Identidades y Memorias Ferroviarias en torno al tramo: Valdivia – Los Lagos – Antilhue*. Valdivia: Ed. Divergente.

Jäger, J. 2009. *Fotografie und Geschichte*. Frankfurt a.M: Campus Verlag.

Kaltmeier, O. 2004. *¡Marichiweu! - Zehnmal werden wir siegen! Eine Rekonstruktion der aktuellen Mapuche-Bewegung in Chile aus der Dialektik von Herrschaft und Widerstand seit der Conquista*. Münster: Edition ITP Kompass.

_____. 2005. Mapuches en la mira de las racionalidades políticas. Poder y diferencia cultural desde la conquista española hasta el Chile actual. *Centro de Estudios socioculturales UCT*. 9 (1), 51-63. Recuperado de <https://cuhso.uct.cl/index.php/cuhso/article/view/218>

Kaltmeier, O. y Rufer, M. (2017). *Entangles Heritages. The Uses of heritage and postcolonial condition in Latin America*. Routledge. Londres y NY: Interamerican Research: Contact, Communication, Conflict.

Krebs, A., Tapia, Ú. y Schmid, P. 2001. *Los Alemanes y la comunidad chileno-alemana en la historia de Chile*. Liga Chileno-alemana.

Krebs, R. 2001. Prólogo. En A. Krebs, U. Tapia y P. Schmid (Eds.) *Los Alemanes y la comunidad chileno-alemana en la historia de Chile* (pp.6-8). Liga Chileno-alemana.

- Lara, M. D. 2014. "Evolución de la legislación migratoria en Chile. Claves para una lectura (1824-2013)". *Revista Historia del Derecho* (47), 59-104.
- Larraín, J. 2001. *Identidad Chilena*. Santiago: Lom Ediciones.
- Le Goff, J. 2005. "Pasado/presente". En *Pensar la historia* (pp. 177-197). Barcelona: Paidós.
- Lenzi, T. 2009. La fotografía contemporánea como dispositivo discursivo y/o narrativo. *Revista Digital*, 2 (3).
- Liewald, L. 2013. Prólogo. En M.I. Gutiérrez, *Máfil, retratos de la memoria*. Valdivia: Arte Sonoro Austral.
- Liga Chileno-Alemana. 1991. Chile y los Alemanes. Santiago de Chile.
- Mairal, G. 2010. El paisaje o la mirada del "otro". En Lisón, C. (Ed.), *Antropología: Horizontes estéticos* (pp. 43-63). Barcelona: Anthropos.
- Marcus, G. y Cushman, D. 2008. "Las etnografías como textos". En C. Reynoso (Ed.) *El Surgimiento de la Antropología Postmoderna* (pp.171-192). Barcelona: Gedisa.
- Matthews, M. 1997. *Provoste*. Santiago, Chile: Lom Ediciones.
- _____. 2001. *Fragmentos de una Memoria. 1858-2000, Fotografía en la Región de Los Lagos*. Valdivia: El Kultrún.
- _____. 2005. "Fotografía en la Frontera. El trabajo de los Valck en el sur chileno". En M. Alvarado y M. Matthews (Eds.), *Los Pioneros Valck, un siglo de fotografía en el sur de Chile* (pp.20-25). Santiago de Chile: Pehuén.
- _____. 2006. "La visión vital de Fodolfo Knittel Reinsch: Un enlace a nuestro pasado". En M. Alvarado y M. Matthews. (Eds.), *Rodolfo Knittel, fotógrafo y viajero en el sur de Chile* (pp. 18-22). Santiago de Chile: Pehuén.
- Méndez, C. 2011. De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI). *Historica*, XXXV (1), 53-102. Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/2812>
- Mendoza, R. 2006. "Rodolfo Knittel Reinsch, un retrato borroso". En M. Alvarado y M. Matthews (Eds.), *Rodolfo Knittel, fotógrafo y viajero en el sur de Chile* (pp. 13-17). Santiago de Chile: Pehuén.
- Mitchell, W. J T. 2009. *Teoría de la Imagen*. Madrid: Akal Estudios Visuales.
- _____. 2009a. Bildwissenschaft. En G. Boehm y H. Bredekamp (Eds.), *Ikonologie der Gegenwart* (pp.99-113). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Möller, C. 2009. "Roberto Gerstmann (1896-1964). Del tiempo, la distancia y otros espacios". En M. Alvarado, M. Matthews y C. Möller. (Eds.), *Roberto Gerstmann, fotografías paisajes y territorios latinoamericanos* (pp.23-30). Santiago de Chile: Pehuén.
- Noack, K. 2008. "Retratos de boda y la visión del matrimonio". En M. Fischer, K. Noack e I. Ziehe (Eds.), *Anacronismos de la Modernidad. El fotógrafo de estudio Baldomero Alejos en Ayacucho-Peru* (pp.67-82). Berlin: Panama Verlag.
- Norambuena, C. y Bravo, G. 1990. Política y Legislación Inmigratoria en Chile, 1830-1930. *Revista de Historia de América*, 109, 69-128. Publicado por Pan American Institute of Geography and History. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/20139722>

Odone, C. 2005. "Entre la luz y la sombra: Fragmentos de la familia Valck-Wiegand a través del tiempo". En M. Alvarado y M. Matthews (Eds.), *Los Pioneros Valck, un siglo de fotografía en el sur de Chile* (pp.13-19). Santiago de Chile: Pehuén.

Olate, A., et. al. 2017. Los misioneros capuchinos bávaros y sus ideologías lingüísticas sobre la lengua mapuche. *Nueva Revista del Pacífico*, 67, 130-156. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-51762017000400130

Onken, H. 2014. Visiones y visualizaciones: la nación en tarjetas postales sudamericanas a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. *Revista Iberoamericana*, XIV, (56), 47-69.

Otero, L. 2006. *La huella del fuego. Historia de los bosques nativos. Poblamiento y cambios en el paisaje del sur de Chile*. Santiago: Conaf y Pehuén.

Pairicán, F. y Álvarez, R. 2011. La Nueva Guerra de Arauco: la Coordinadora Arauco-Malleco y los nuevos movimientos de resistencia mapuche en el Chile de la Concertación (1997-2009). *Revista Izquierdas*, 10, 66-84. Universidad de Santiago de Chile. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360133450004>

Pinto, J. 2003. *La formación del Estado y la Nación, y el pueblo Mapuche. De la Inclusión a la exclusión*. Santiago de Chile: DIBAM Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Poblete, F. y Egert, M. 2017. *La Feria Fluvial. Memoria e Iconografía de un mercado ribereño*. Valdivia: Ediciones Kultrún.

Potthast, B. y Reinert, K. 2011. "Visiones y visualizaciones de América del Sur". En G. Chicote y B. Göbel (Eds.) *Ideas Viajeras y sus objetos. El Intercambio científico entre Alemania y América Austral* (pp.267-280). Madrid/ Frankfurt a.M.

Rabe, A. M. 2008. *Das Netz der Welt. Ein Philosophischer Essay zum Raum von Las Meninas*. W Fink.

Rehling, A. 2011. Universalismen und Partikularismen im Widerstreit: Zur Genese des UNESCO- Welterbes. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 8, 414-436.

Rodríguez, H. 2001. *Historia de la Fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

Rodríguez, R. 1997. *La transformación hermenéutica de la fenomenología. Un Interpretación de la obra temprana de Heidegger*. Madrid: Editorial Tecnos.

Rozas, C. 2004. "Estereoscopia. Desde sus inicios hasta la fotografía estereoscópica". En *Julio Bertrand Vidal. La mirada recobrada*, pp. 164-168. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Sáez-Arance, A. (2015). "Araucanos or mapuches. Prejudice vs Recognition in the Chilean media and academia". *Ethnicity as a Political Resource. Conceptualizations across Disciplines, Regions, and Periods* (pp.221-236), Colonia: University of Cologne Forum.

Saldivia, Z. 2005. *La Ciencia en el Chile Decimonónico*. Santiago de Chile: Universidad Tecnológica de Chile.

Samuels, R. 1994. *Theatres of Memory*. London: Verso.

Sanhueza, C. 2011. "El debate sobre "el embrujamiento alemán" y el papel de la ciencia alemana hacia fines del siglo XIX en Chile". En G. Chicote y B. Göbel (Eds.) *Ideas Viajeras y sus objetos. El Intercambio científico entre Alemania y América Austral* (pp.29-40). Madrid/ Frankfurt a.M.

- Sahady, A., Gallardo, F. y Bravo, J. 2009. La dimensión territorial del espacio religioso chilote: fusión ejemplar del patrimonio tangible con el intangible". *Revista de Geografía Norte Grande* (42), 41-57.
- Schifferly, P. 2007. *Nuestras raíces suizas*. Temuco: Imprenta Austral.
- Senn, D. 2017. Patrimonialización e ingreso a la modernidad: El caso de las Iglesias de Chiloé. *Revista Isla Flotante*, 7. Academia de Humanismo Cristiano. Recuperado de <https://revistaschilenas.uchile.cl/handle/2250/80722>
- _____. 2019. "Liebe Grüße aus Valdivia" o cómo las primeras fotografías del sur de Chile viajaron a Alemania. *Revista Artefacto Visual*, 4, (6), 16-31. Recuperado de <https://www.revlac.com/numero-6>
- Serrano, M. (1987) Ricardo Krebs. Una historia abierta. *Mundo Diners Club*, (60), 112-116. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82562.html>
- Silva, A. 2006. "El álbum fotográfico como relato visual". En M. Alvarado y M. Matthews (Eds.), *Rodolfo Knittel, fotógrafo y viajero en el sur de Chile* (pp.23-28). Santiago de Chile: Pehuén.
- Silva, R. 1960. *Escritos políticos de Camilo Henríquez*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Smith, L. 2011. El Espejo Patrimonial. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Revista Antropol. Arqueol.* 12, 262, 39-63.
- _____. 2020. "Industrial Heritage and the remaking of the class identity. Are we all middle class now?". *Industrial Heritage, Culture and Regional Identity in regions/cities undergoing structural transformation*. Recuperado de https://www.academia.edu/40783202/Industrial_heritage_and_the_remaking_of_class_identity_are_we_all_middle_class_now
- Smith, L. y Campbell, G. 2017. The tautology of 'Intangible values' and the misrecognition of intangible cultural heritage" *Heritage and Society*, 10, 26-44.
- _____. 2017 'Nostalgia for the future': memory, nostalgia and the politics of class. *International Journal of Heritage Studies*, 23 (7), 612-627.
- Sontag, S. 2008. *Sobre la Fotografía*. Debolsillo. Barcelona.
- Stabili, M. R. 1986. Las políticas inmigratorias de los gobiernos chilenos desde la segunda mitad del siglo pasado hasta la década de 1920. *Revista Estudios Migratorios Latinoamericanos*, 2, CEMLA, Buenos Aires.
- Stegmaier del Prado, A., y Bender, J. 2006. „Wer nicht arbeiten will, soll nur draußen bleiben“ Chile-Auswanderung aus Nelligen und Ruit in der Mitte des 19. Jahrhunderts. En Stadt Ostfildern (Ed.), *Aus der Geschichte Ostfilderns* (pp.176-215). Ostfildern, Alemania.
- Vargas-Cetina, G. 2013. *Anthropology and politics of representation*. EBSCO Publishing: eBook Collection (EBSCOhost) impreso a través de la Universität zu Köln.
- Venegas, S. (S/f). *Huellas de Familia: Colonias europeas en la frontera (1883-1900)*. Temuco: Impresos Aravena.
- Wagemann, T. y Scheel, B. 2018. *Frida B. de Boehmwald: Una fotógrafa del sur*. Valdivia: El Kultrún.
- Wilde, G. 2003. Imaginarios oficiales y memorias locales. Los usos del pasado jesuítico-guaraní de Misiones. *Revista de antropología Avá*, 4, Posadas, Misiones, Argentina.

Ziehe, I. 2008. "Acerca de la fotografía de estudio". En M. Fischer, K. Noack e I. Ziehe (Eds.), *Anacronismos de la Modernidad. El fotógrafo de estudio Bardomero Alejos en Ayacucho-Peru* (pp.36-49). Berlin: Panama Verlag.

Recursos digitales y prensa

Ciper Chile. 2015-2018. *Financiamiento Irregular de la Política*. Recuperado de <https://ciperchile.cl/especiales/financiamiento-irregular-politica/>

Congreso Nacional de Chile. 1845. Ley S/N de Colonización. Disponible en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Recuperada de <https://www.leychile.cl/N?i=1062510&f=1845-11-18&p>

_____. 1990. Ley N°18.985 de Donaciones Culturales. Disponible en Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. Recuperada de: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=1051339&idVersion=2014-01-01>

Consejo de Monumentos Nacionales. 1991. Calle General Pedro Lagos en Valdivia y las propiedades que en ella se encuentran declaradas "zona típica". Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/calle-general-pedro-lagos>

_____. 2013. Frutillar Bajo declarado "zona típica". Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/frutillar>

_____. 2009. Feria fluvial de Valdivia y su entorno declarado "zona típica". Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/zonas-tipicas/feria-fluvial-valdivia-su-entorno>

_____. 2017. Puente Carlos Ibáñez del Campo declarado "monumento nacional". Recuperado de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/puente-carlos-ibanez-campo>

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2005. *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. Santiago de Chile. Disponible en <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Chile-Quiere-M%C3%A1s-Cultura.-Definiciones-de-Pol%C3%ADtica-Cultural-2005-2010.pdf>

_____. 2014. *Legislación Cultural Chilena*. Santiago de Chile. Disponible en <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/03/libro-legislacion-cultural.pdf>

_____. 2016. *Ciclo de Encuentros Regionales de Patrimonio Cultural. Coloquio "El patrimonio: ¿Bien común o bien de mercado?"* (Transcripción). Valdivia, Chile. Recuperado de <https://coloquiospatrimoniales.cultura.gob.cl/valdivia/wp-content/uploads/sites/9/2016/07/TranscripcionColoquioValdivia.pdf>

Diario Oficial de la República de Chile. 2018. Decreto con Fuerza de Ley número 35, de 2017.- Fija plantas de personal del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio y del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Recuperado de <https://www.diariooficial.interior.gob.cl/edicionelectronica/index.php?date=28-02-2018&edition=41995>

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. 2005. Patrimonio fotográfico. Imagen y memoria. *Revista Patrimonio cultural*, 36, 9-11. Santiago de Chile: DIBAM, EMEGE Comunicaciones. Recuperada de Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-62066.html>

Levaduras Collico. Historia. Recuperado de <http://www.collico.cl/historia>

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Recuperado de <https://www.cultura.gob.cl/ministerio/>

_____. (S/f). Fondos de Cultura. Recuperado de <https://www.fondosdecultura.cl/>

Ministerio de Obras Públicas de Chile. 2010. *Diagnóstico del Patrimonio Cultural, Región de Los Ríos*. Disponible en: http://www.subdere.gov.cl/sites/default/files/documentos/libro_instituciones.pdf

Museo Histórico Nacional. (S/f). Quiénes somos: Historia. Recuperado de <https://www.mhn.gob.cl/sitio/Secciones/Quienes-somos/Historia/>

Neira, S. 27 de mayo de 2010. Gobierno desechó proyecto de relocalización de Chaitén en Santa Bárbara por alto costo. *Plataforma Urbana*. Recuperado de <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2010/05/27/gobierno-desecho-proyecto-de-relocalizacion-de-chaiten-en-santa-barbara-por-alto-costo-iniciativa-requiere-una-inversion-fiscal-de-us-300-millones/>

Rivera, C. 29 de junio de 2012. Por qué Magdalena Krebs es la enemiga íntima del Museo de la Memoria. *El Dinamo*. Recuperado de <https://www.eldinamo.cl/pais/2012/06/29/por-que-magdalena-krebs-es-la-enemiga-intima-del-museo-de-la-memoria/>

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. (S/f). Quiénes somos: Historia. Recuperado de <https://www.patrimoniocultural.gob.cl/portal/Secciones/Quienes-somos/Historia/>

_____. (S/f). Historia de la Subdirección Nacional de Museos. Recuperado de <https://www.museoschile.gob.cl/sitio/Secciones/Quienes-somos/Historia>

Sin autor. 8 de noviembre de 2006. Una familia permeada por el amor a la cultura. *El Mercurio*. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/Tendencias/2006/11/08/731584/una-familia-permeada-por-el-amor-a-la-cultura.html>

Sin autor. 18 de enero de 2007. Una mirada sobre el desapego de los chilenos hacia su patrimonio. *El Mercurio*. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/Tendencias/2006/11/08/731585/una-mirada-sobre-el-desapego-de-los-chilenos-hacia-su-patrimonio.html>

CURRICULUM VITAE

Nombre: Daniela Senn
Fecha y lugar de nacimiento: 29.04.1986. Santiago de Chile.
Nacionalidad: chilena
Dirección: Heribertus Straße 5, 50679 Köln, Deutschland.
Contacto: daniela.senn.j@gmail.com / +49 1522 1078308

ESTUDIOS UNIVERSITARIOS

04/2016 – 06/2020: Doctorado en Estudios Regionales Latinoamericanos. Facultad de Filosofía de la Universidad de Colonia.

Especialidades: Historia latinoamericana, estudios visuales, estudios críticos de patrimonio.

04/2010 – 03/2012: Magíster en Comunicación. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile.

Especialidades: Sociosemiótica, comunicación intercultural.

03/2005 – 04/2010: Licenciatura en Antropología. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile.

Especialidades: Etnología, epistemología, antropología simbólica, métodos cualitativos de investigación social.

EXPERIENCIA LABORAL

04/2020 -07/2020: Docente seminario “Patrimonio y Visualidad: América Latina como Representación”. Lateinamerikanische Abteilung der Universität zu Köln.

09/2018 -02/2019: Docente de lengua española en Tandem Sprachschule Köln.

03/2011 – 12/2015: Docente y asistente de investigación en la Facultad de Filosofía y humanidades de la Universidad Austral de Chile.

03/2012 – 12/2013: Apoyo profesional en Casa de la Cultura en Municipalidad de Máfil. Región de Los Ríos, Chile.

IDIOMAS

Español lengua nativa.
Alemán C1.1 (TestDaf TDN4)
Inglés fluido.

PUBLICACIONES EN REVISTAS CIENTÍFICAS

Daniela Senn. *“Liebe Grüße aus Valdivia” o cómo las primeras fotografías del sur de Chile viajaron a Alemania.* Revista Artefacto Visual, 4, 6, ISSN: 2530-4119, 2019, 16-31.

Daniela Senn. *Patrimonialización e ingreso a la modernidad. El caso de las iglesias de Chiloé.* Revista Isla Flotante. 7. ISSN 0719-9295, 2017.

Luciano Benítez, Yanko González, Daniela Senn, *Punkis y New Waves en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)*, Revista Niñez y Juventud, 14, 1, ISSN: 2027-7679, 2016, 191-203.

Daniela Senn, *La Ciudad Imaginaria: (Etno) grafía sobre muros urbanos al sur de Chile*, Revista Austral de Ciencias Sociales, 24 ISSN: 0718-1795, 2013, 127-145.

Daniela Senn, *Ateísmo frente al Sistema Religioso: Análisis de la resistencia atea en España*, Revista Faro, 12, ISSN: 07184018, 2010.

PUBLICACIONES LITERARIAS Y EN REVISTAS DE DIFUSIÓN DE ARTE

Daniela Senn. “De orden, parodia y arte. Ursus Wehrli y una lejana Latinoamérica.” Blog de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. 2020.

Daniela Senn. *“Chile y la incómoda imagen de la desigualdad”* Blog de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. 2019.

Daniela Senn. *Los mercados de pulgas y la venta de imágenes de otro tiempo.* Blog de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. 2019.

Daniela Senn. *Anteojos de un rostro destruido o la muerte de Salvador Allende.* Blog de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. 2018.

Daniela Senn. *Nosotros los Salvajes.* Revista Biográfica. Concepción, Chile, 9. 2018: 72-75.

Daniela Senn. *El relato fotográfico de la migración.* Revista Biográfica. Concepción, Chile, 7. 2017: 42-45.

PONENCIAS Y ESTANCIAS EN EL EXTRANJERO MÁS RELEVANTES

Estancia de investigación en archivos y colecciones fotográficas en Santiago de Chile y Valdivia en el marco del doctorado. CHILE, marzo y abril de 2019.

Hoy la imagen de ayer: Sintaxis, montaje y temporalidad. VI Encuentro de Estudios Visuales Latinoamericanos. Universidad Autónoma de Madrid. ESPAÑA, febrero de 2019.

La Administración del patrimonio cultural en Chile de postdictadura. Workshop „Sí o no Chile. Transdisziplinäre Perspektiven dreißig Jahre nach dem Referendum“. Universität zu Köln. ALEMANIA, julio de 2018.

La construcción del relato visual fotográfico en el sur de Chile durante la consolidación del Estado. Doktorandenkonferenz Universität Bern. SUIZA, mayo de 2018.

Liebe Grüße aus Valdivia, o como las primeras fotos del sur de Chile llegaron a Alemania, V Encuentro de Estudios Visuales Latinoamericanos. Universidad Pablo de Olavide. Sevilla. ESPAÑA, octubre de 2017.

Fotografía Histórica al sur de Chile: Cuando la Imagen se vuelve relato, III Coloquio Internacional Imagen y Culturas. Pachuca de Soto. MEXICO, junio de 2014.

La Ciudad Imaginaria: (etno)grafía sobre muros urbanos al sur. III Congreso Latinoamericano de Antropología. Santiago de Chile. CHILE, noviembre de 2012.

BECAS Y PROYECTOS ADJUDICADOS MÁS RELEVANTES

2019: a.r.t.e.s International for all. Financiamiento de a.r.t.e.s Graduate School for the Humanities Cologne y el DAAD para estancia de investigación en Chile.

2016 – 03/2020: Beca de Doctorado en el Extranjero de la ex Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), actual Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID).

2014: Ventanilla Abierta. Financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para participación en congreso en México como ponente.

2011: Beca Magíster Nacional de la ex Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), actual Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID).

2008: Beca de Creación Literaria. Financiamiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes para jóvenes escritores.

EVALUACIÓN DE ARTÍCULOS

Revista Anales de Historia del Arte. (2020) Universidad Complutense Madrid.

Revista Artefacto Visual (2020) Red de Estudios Visuales Latinoamericanos.

Revista Aisthesis (2019) Universidad Católica de Chile.